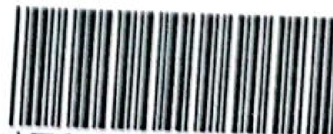
George Bălan

Dincolo de muzică...

Pentru a-şi preveni cititorul asupra eventualelor dezamăgiri pe care le-ar putea avea, şi în primul rînd melomanul, autorul se consideră dator a-i preciza din capul locului că această carte este doar într-o foarte mică măsură o carte de muzicologie : să nu se ostenească aşadar nici măcar a o răsfoi, dacă acesta este genul pe care-l caută. Dacă însă el doreşte un interlocutor pe tema condiţiei umane în acest zbuciumat veac, s-ar putea ca în unele din eseurile volumului de faţă să găsească atitudini care să-i trezească interesul. Cele ce a intenţionat să spună autorul ţin de meditaţia asupra omului, şi îndeosebi a celui contemporan, mai greu încercat, poate, decît Oedipii şi Don Juanii care l-au precedat, decît eroul lui Beethoven sau Wagner. Nevoia de a vorbi despre dramaticele probleme ale acestuia şi, în funcţie de ele, despre rolul artei, i se pare prea imperioasă pentru a nu considera cercetarea de muzicologie pură drept lux. Să-l practice cei care şi-l pot permite !

Dacă autorul întreprinde acest dialog, pe care l-ar vrea de la inimă la inimă, prin intermediul muzicii, asta se datorează pe de o parte obişnuinţei profesionale, pe de alta neputinţei subiective — probabil temporare — de a-şi comunica în alt mod mesajul. Ţinta acestui mesaj este însă dincolo de muzică. De aici şi titlul cărţii...



GEORGE BĂLAN

DINCOLO DE MUZICĂ...



1967
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

I

MUZICA ÎN EXISTENȚA SCRIITORULUI

PROUST : DESCOPERIREA MUZICII ŞI REGĂSIREA TIMPULUI PIERDUT

Faust visa să oprească timpul în loc printr-o simplă poruncă adresată clipei fugitive. Acelaşi vis îl avea şi eroul lamartinian care implora orele de fericire să-şi suspende zborul. Visul lui Proust este şi mai cutezător : el ar vrea să întoarcă înapoi, să reactualizeze, să reînvie timpul consumat. Pornind „în căutarea timpului pierdut" el nu făcea însă decît să împingă spre acţiune eficientă regretul pasiv cu care fiecare din noi, cînd soarele se apropie de amurg, ne gîndim la ireversibila traiectorie parcursă : noapte de nepătruns care preludiază cealaltă noapte, a nefiinţei şi care, pe măsură ce înaintează, ne pune în faţa constatării că moartea nu este un fenomen instantaneu şi imprevizibil, că ea se produce, dimpotrivă, lent şi implacabil, cu fiecare zi, cu fiecare ceas pe care le înghite continua şi necruţătoarea transformare a prezentului în trecut. Una — şi poate cea mai puternică — dintre luminile care, aprinzîndu-i-se pe neaşteptate, i-au

restituit lui Proust frumuseţile acoperite de noaptea „timpului pierdut" a fost *Muzica*.

Primul impuls. La început a fost indiferenţa. De muzică se apropia ocazional, fără a-şi face probleme din ascultarea ei şi fără a-i cere mare lucru : nu-şi închipuia că ea i-ar putea oferi mai mult decît o trecătoare senzaţie euforică. Cel puţin aşa presupunea pe baza celor auzite de la Madame Verdurin care conta în societatea mondenă ca o mare protectoare a artelor. „Pregăteşte-te să-ţi simţi mîngîiate urechile" — îi zicea ea înainte de a începe audiţia. Dar un prieten mai în vîrstă, fascinant prin nobleţea spiritualităţii sale, Charles Swann, îi vorbi despre această artă în alţi termeni : revelaţie a unei lumi sublime, muzica îţi sugerează ceea ce este mai profund, mai pur în tine însuţi şi, de aceea, străduindu-te să o înţelegi — ceea ce e posibil doar prin introspecţie — izbuteşti să-ţi cunoşti mai bine propriul suflet. De puterea miraculoasă a muzicii Swann începuse să devină conştient sub tulburătoarea influenţă a unei teme dintr-o sonată de Vinteuil : „Distinsese cu limpezime o frază ce se ridica pentru cîteva clipe deasupra undelor sonore. Aceasta îi produsese îndată voluptăţi ieşite din comun, de care pînă acum nu avusese vreo idee, pe care simţea că nu le-ar putea cunoaşte în alt chip, şi fusese cuprins pentru ea de o misterioasă simpatie. Cu ritmul ei lent, îl călăuzea încoace şi încolo, spre o fericire nobilă, de neînţeles şi precisă. Şi dintr-o dată, în momentul cînd reapăruse iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de un moment, îşi schimbă brusc direcţia, şi cu o mişcare nouă, mai repede, măruntă, melancolică, continuă şi blîndă, îl luă cu ea spre perspective necunoscute".[1] Sub zodia acestei teme — cine ştie, poate chiar sub înrîurirea ei — o îndrăgise Swann pe Odette, ceea ce făcea ca, pentru erou, „mica frază"

[1] *Du côté de chez Swann,* I, p. 274 (toate citatele din „A la recherche du temps perdu" sînt făcute după ediţia Gallimard 1954).

a sonatei lui Vinteuil să fie „stindardul național", simbolul acestei iubiri. Ori de cîte ori o auzea sau și-o cînta, ea îi evoca amintiri legate de acest sentiment. Mai mult chiar : „Swann o simțea prezentă, ca pe o zeiță protectoare și confidentă a iubirii lor, și care, ca să ajungă pînă la el, în fața mulțimii și să-l tragă de o parte pentru a-i vorbi, îmbrăcase înfățișarea acestei forme sonore" [1].

Stăruință și luciditate. Diletantism sentimental, fără îndoială, dar cu incomparabil mai contagioasă putere de a se transmite decît zgomotosul și de fapt falsul entuziasm al doamnei Verdurin. Naratorul se simte irezistibil mînat spre muzica adorată de Swann și nerăbdător ca ea să-i dezvăluie miraculoase frumuseți tăinuite. Rezistența materiei sonore nu-l descurajează, ba chiar îi stimulează ambiția. „Adesea nu deslușești nimic, dacă este o muzică ceva mai complicată pe care o asculți pentru prima dată. Dar mai tîrziu, după ce sonata mi-a fost cîntată de două sau trei ori, îmi deveni foarte familiară. De aceea nu e lipsit de sens cînd se spune despre o lucrare că *se aude pentru prima dată.* Dacă, la prima ascultare, n-ai fi distins — cum ai crezut — nimic, a doua și a treia ar fi tot atîtea prime audiții, și nu ar fi nici o șansă ca, la a zecea, să înțelegi mai mult. Probabil că, deficitară, prima dată, este nu comprehensiunea ci memoria. Căci, în raport cu complexitatea impresiilor cărora trebuie să le facă față în timp ce ascultăm, memoria noastră este infimă, tot atît de scurtă cît memoria unui om care, dormind, se gîndește la mii de lucruri, sortite să fie uitate imediat... Memoria nu e capabilă să ne furnizeze imediat amintirea acestor impresii multiple. Amintire care se formează însă în ea încetul cu încetul, față de operele pe care le-am auzit de două sau trei ori ; noi fiind aidoma liceanului care, înainte de a adormi, a citit de cîteva

[1] *Du côté de chez Swann, II,* p. 168

ori lecţia pe care credea că nu o ştie, pentru a o spune pe dinafară a doua zi dimineaţa." [1]

Revenirea stăruitoare şi intelectualizată la muzică — iată secretul accesului spre sensul acesteia. Descoperindu-l, naratorul face din acest fel de a asculta o metodă. Albertine, prietena sa, îl va ajuta s-o pună în aplicare cîntîndu-i la pian de cîteva ori muzica învăluită pentru el în nebuloasa formei nedesluşite. Cu timpul găseşte chiar o voluptate în a cînta şi învinge rezistenţa sonorităţilor enigmatice. „Ea (Albertine) ştia că nu-mi place să propun atenţiei decît ceea ce îmi este încă obscur, fericit de a putea, în cursul acestor audiţii succesive, să leg unele de altele — graţie luminii crescînde, dar vai! deformante şi străine — a inteligenţei mele, — liniile fragmentare şi întrerupte ale construcţiei, la început aproape ascunse în ceaţă. Ea ştia şi, cred, înţelegea bucuria pe care o prilejuia spiritului meu această muncă de modelare a unei nebuloase încă informe." Modulare care nu putea continua însă la infinit, înţelegerea muzicală a naratorului izbindu-se la un moment dat de un plafon — probabil plafonul inerent melomanului căruia îi lipsesc încă unelte profesionale de investigaţie: „Ea ghicea — adaugă naratorul — că la a treia sau a patra execuţie, toate părţile muzicii erau deja atinse şi deci aşezate la aceeaşi distanţă de către inteligenţa mea care, nemaiavînd ce activitate să desfăşoare în privinţa lor, le întinsese şi le imobilizase reciproc pe un plan uniform". [2]

Întrezărirea structurii — iată ce-i reuşeşte naratorului prin stăruinţa cu care revine la muzica ce iniţial refuzase a i se destăinui. Aflarea tainei începe o dată cu momentul cînd, în locul torentului sonor nediferenţiat, se aşează imaginea ideilor — motive, teme — angrenate într-o complexă dialectică. Încercînd să depă-

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 228.
[2] *La prisonnière*, II, p. 212.

şească diletantismul cam leneş al lui Swann, el se încumetă să recurgă la ajutorul partiturii, acest excelent mijloc de clarificare a imaginii auditive, aşa cum făcuse „cînd o frază de Vinteuil, care mă încîntase în sonată şi pe care memoria mea o obliga să rătăcească între andante şi final, pînă în ziua în care cu partitura în mînă putui să o găsesc şi să o imobilizez în amintire la locul ei, în scherzo“ [1]. Ascuţindu-şi priceperea şi formîndu-şi obişnuinţa de a desluşi organizarea discursului muzical, naratorul ajunge treptat la o clarviziune vecină cu profesionalismul. O distanţă imensă desparte viziunea ceţoasă şi sentimentală a lui Swann (pe care nu-l preocupa de fapt decît *la petite phrase)* de limpezimea cu care septetul lui Vinteuil îi va dezvălui lui Marcel structura sa lăuntrică. Constituirea deprinderii de a urmări apariţia, dispariţia şi evoluţia personajelor sonore se însoţeşte de o conştiinţă crescîndă a imaterialităţii — adică a specificului muzicii, a cărei acţiune se desfăşoară pe un plan extrem de abstract, refractar particularizărilor literaturizante. Vorbind bunăoară despre temele finalului, el descrie la un moment dat cum acestea se îndepărtează „cu excepţia uneia pe care o văzui reapărînd de cinci sau şase ori fără a-i putea zări faţa, dar atît de mîngîietoare, atît de diferită — ca desigur mica frază din sonată pentru Swann — de ceea ce femeia mă făcuse vreodată să doresc, încît această frază care îmi oferea, cu o voce aşa blîndă, o fericire ce merita osteneala s-o cucereşti, această creatură invizibilă al cărei limbaj nu-l cunoşteam dar pe care totuşi o înţelegeam atît de bine este poate singura Necunoscută ce mi-a fost cîndva dat să întîlnesc. Apoi această frază se desfăcu, se transformă cum făcea mica frază a sonatei, şi deveni misteriosul apel de la început. I se opuse o frază de un caracter dureros, dar atît de profundă, atît de vagă, atît de lăuntrică, aproape atît de organică şi viscerală, încît nu-ţi dădeai seama,

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur,* III, p. 138.

la fiecare din reaparițiile ei, dacă era aceea a unei teme sau a unei nevralgii. Îndată cele două motive intrară într-o luptă corp la corp în care cîteodată unul din ele dispărea integral sau nu se mai zărea decît un fragment din celălalt. Se înfruntau de fapt numai energii; căci dacă aceste ființe se încleștau, o făceau debarasate de corpul fizic, de aparența, de numele lor, și găsind la mine un spectator lăuntric, nepăsător la rîndul lui de nume și aspecte particulare, interesat numai de lupta imaterială și dinamică și urmărindu-i cu pasiune peripețiile sonore". [1]

Sentimentul valorii autentice — urmează aproape iminent efortului de a pătrunde în labirintul muzicii. Nu mai saluți facilitatea ca semn de generoasă accesibilitate, și nici nu mai respingi profunzimea pentru că nu ți se dăruie imediat. Arbitrar ierarhizate de un gust încă neformat, valorile se așează treptat în ordinea lor firească, ordinea care ascultă de imperativul adîncimii, ineditului, sincerității. Devii conștient — cum spune Proust — că „operele cu adevărat rare nu se rețin imediat, ba chiar, în cadrul fiecăreia din ele — și asta mi s-a întîmplat în legătură cu sonata lui Vinteuil — mai întîi percepi laturile cele mai puțin prețioase... Cînd mi s-a dezvăluit — continuă Proust — ceea ce este mai ascuns în sonata lui Vinteuil... aspectele pe care le distinsesem și le preferasem inițial începeau să-mi scape, să-mi fugă... Aceste capodopere nu încep prin a ne da ceea ce au mai bun. În sonata lui Vinteuil frumusețile pe care le descoperi poate de timpuriu sînt cele de care te plictisești cel mai repede — este desigur pentru motivul că ele diferă mai puțin de aceea ce cunoșteai deja. Dar cînd acestea s-au depărtat, ne rămîne să iubim cutare sau cutare frază pe care organizarea sa, prea nouă pentru a oferi spiritului nostru altceva decît confuzia, ne-o făcuse indistinctă și

[1] *La prisonnière*, II, p. 72

ne-o păstrase intactă ; atunci ea, pe lîngă care treceam zilnic fără a o şti şi care se menţinea în rezervă, care în numele exclusiv al frumuseţii sale devenise invizibilă şi rămăsese necunoscută, ea vine la noi ultima. Dar va fi şi ultima pe care o vom părăsi. Şi o vom iubi mai îndelung decît pe celelalte pentru că am învestit mai mult timp în a o îndrăgi". [1]

Naratorul ştie acum în ce constă măsura autenticei valori : impregnarea expresiei de acele trăiri fundamental-umane nealterate care alcătuiesc un fel de „patrie spirituală" asemănătoare lumii platoniciene a ideilor eterne. „Această patrie pierdută — spune Proust — muzicienii nu şi-o mai amintesc, dar fiecare din ei rămîne totdeauna inconştient acordat într-un anumit unison cu ea ; delirează de bucurie cînd cîntă inspirat de patria sa, o trădează uneori din sete de glorie, dar căutînd astfel gloria nu face decît să şi-o îndepărteze, şi numai dispreţuind-o o găseşte cînd intonează, oricare ar fi subiectul tratat, acest cîntec singular a cărui monotonie — căci oricare ar fi subiectul tratat, el rămîne identic cu sine însuşi — dovedeşte fixitatea elementelor componente ale sufletului său" [2]. Gradul de adîncime a expresiei, naratorul îl va stabili după caracterul sonorităţilor : şlefuit şi echilibrat cînd provin din straturile superficiale ale vieţii sufleteşti, aspru şi vehement cînd ţîşnesc din adîncimi abisale. Acestei din urmă modalităţi îi aparţinea septetul lui Vinteuil : „În zadar încerca Morel să cînte minunat de frumos, sunetele redate de vioara lui îmi părură straniu de străpungătoare, aproape ţipătoare. Această asprime plăcea şi, cum se întîmplă cu anumite voci, se simţea în ea un fel de calitate morală şi de superioritate intelectuală. Dar asta putea şoca. — Cînd viziunea universului se modifică, se purifică, devine mai adecvată amintirii patriei lăuntrice, e firesc ca

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 129—130.
[2] *La prisonnière*, II, pp. 68—69.

acest fenomen să se traducă printr-o alterare generală a sonorităţilor de muzician, ca a culorilor la pictor. O dovadă că publicul inteligent nu s-a înşelat a fost faptul că ulterior lucrările din urmă ale lui Vinteuil au fost declarate cele mai profunde. Or, nici un program, nici un subiect nu aducea un element intelectual de judecată. Trebuie deci presupus că era vorba de o transpunere a profunzimii în ordinea sonoră." [1]

Accentul individual. Dacă marile valori se nasc dintr-o năzuinţă frenetică a compozitorului de a fi pe deplin el însuşi, învingînd orice tentaţie a conformismului, înseamnă că, pentru ascultător, satisfacţia supremă şi răsplata tuturor eforturilor va consta în descoperirea vibraţiei individuale a stilului pe care se străduieşte să-l asimileze. Ascultătorului neiniţiat şi necultivat toate stilurile aşa-zisei muzici grele îi par asemănătoare pînă la identitate : nici vorbă nu poate fi în aceste condiţii de o bucurie a receptării muzicii. Începi să te bucuri de muzică atunci cînd devii apt să diferenţiezi stilistic, să distingi „acel accent unic la care se ridică şi revin, fără voia lor, aceşti mari cîntăreţi care sînt muzicienii originali, dovedind existenţa ireductibilă a sufletului. Oricît ar fi încercat Vinteuil să se arate în muzica sa solemn şi grandios, sau dimpotrivă mai viu şi mai vesel, să facă ceea ce i se părea că are un reflex frumos în spiritul publicului, muzicianul trecea peste toate acestea cu acele talazuri care îi fac cîntecul etern şi uşor de recunoscut. Unde învăţase şi auzise Vinteuil acest cîntec, diferit de al celorlalţi şi asemănător numai sieşi ? Fiecare artist pare astfel a fi cetăţeanul unei patrii necunoscute, uitată de el însuşi, deosebită de cea din care va porni, îndreptîndu-se spre pămînt, un alt mare artist". [2]

[1] *La prisonnière*, II, p. 68.
[2] *Idem*, pp. 67—68.

Devenind capabil să sesizeze, să înţeleagă şi să iubească ceea ce este specific unui compozitor, făcîndu-şi o obişnuinţă din a se acorda după diapazonul acestuia, melomanul cîştigă remarcabila virtute a sensibilităţii larg primitoare. Netiranizat de preferinţe exclusiviste, Proust ştie să se bucure în egală măsură de frumuseţile suave şi subtile ale muzicii lui Debussy (cu cîtă convingere apără el *Pelléas şi Mélisande*, considerată în saloane ca *musique affreuse !)*, ca şi de violenţele explozive ale sonorităţilor wagneriene, dovedind că, oricît de antagonice, cele două modalităţi nu se exclud şi răspund unor necesităţi la fel de importante ale spiritului. Nelăsîndu-se impresionat de şovinismul antigerman al acelor timpuri şi refuzînd să se ralieze atacurilor antibayreuthiene ale contemporanului şi compatriotului său Debussy, cu toată admiraţia pe care i-o nutrea, Proust se ridică deasupra vrajbei dintre wagnerieni şi debussyşti. Ba, mai mult, observă primul legătura intimă dintre cele două stiluri, prezentate pînă la el ca ireconciliabil adverse : „Debussy nu era chiar atît de independent de Wagner... căci te poţi totuşi servi de armele cucerite pentru a duce la capăt eliberarea de acela pe care l-ai învins pentru moment". [1] Prin pasiunea sa pentru Wagner, care nu era o manifestare de fanatism, ci o expresie a receptivităţii deschise tuturor formelor frumosului, Proust continua în Franţa primelor decenii ale veacului nobila propagandă wagneriană începută de Baudelaire.

Fundal istoric. Înţelegerea muzicii nu este aşadar o revelaţie instantanee, ci o chestiune de durată, pe parcursul căreia înfruntăm şi învingem rezistenţe din afară şi dinlăuntru. Izbuteşti să te apropii de inima muzicii doar cînd ajungi să crezi în absoluta necesitate de a te angrena în această dificilă dialectică pe care mulţi nerăbdători sau comozi refuză s-o ia în piept. Şi nu devin conştienţi de necesitatea parcurgerii acestui drum

[1] *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 274.

spinos de la aparență la esență decît cei ce au căpătat o vastă viziune istorică a muzicii, a cărei evoluție seculară ascultă de legi cărora li se va supune și înțelegerea individuală. Perseverența proustiană își trage seva tocmai din capacitatea naratorului de a sesiza marile legi istorice și de a-și proiecta propriile sale relații cu fenomenul muzical pe acest fundal grandios. Cînd o muzică nouă îi apare anevoie de înțeles, el nu va dezarma și nici nu va învinui pe compozitor, ci va spune : „Timpul de care un ins are nevoie — cum am avut și eu în legătură cu această Sonată — pentru a pătrunde o operă mai profundă, nu e decît un *raccourci*, un fel de simbol al anilor, ba, uneori, al secolelor, care se perindă pînă ca publicul să poată iubi a capodoperă cu adevărat nouă. De aceea omul de geniu, ca să se cruțe de neînțelegerea mulțimii, își spune, poate, că, contemporanii lui neavînd distanța necesară justei aprecieri, operele scrise pentru posteritate n-ar trebui să fie citite decît de această posteritate, ca anumite picturi pe care nu le poți aprecia privindu-le prea de aproape... Ceea ce face ca o operă de geniu să nu poată fi repede și ușor înțeleasă e faptul că ea aparține unei ființe ieșite din comun, căreia puțini oameni îi seamănă. Opera însăși, fecundînd rarele spirite capabile să o înțeleagă, va face ca numărul acestora să crească și să se multiplice. Quartetele lui Beethoven (XII, XIII, XIV și XV) au avut nevoie de cincizeci de ani pentru a genera și dezvolta un public ascultător, realizînd astfel, ca toate capodoperele, un progres, dacă nu al însăși valorii artistului, cel puțin al societății spirituale, formată astăzi din oameni capabili să le iubească — lucru care la data apariției capodoperei nu era posibil. Ceea ce numim posteritate e, de fapt, posteritatea *operei*. E necesar ca opera (fără să punem la socoteală, pentru a simplifica, geniile care pot, în același timp, să pregătească paralel pentru viitor un public mai bun, de care alte genii vor beneficia) să-și creeze singură posteritatea. Dacă, deci, opera

ar fi ţinută în rezervă şi n-ar fi cunoscută decît de către posteritate, aceasta n-ar mai fi posteritate pentru opera în cauză, ci o simplă adunare de contemporani, trăind cu cincizeci de ani mai tîrziu. De aceea artistul — aşa cum a făcut Vinteuil — dacă vrea ca opera lui să-şi urmeze drumul, trebuie s-o lanseze acolo unde există destulă adîncime, adică în plin şi îndepărtat viitor." [1]

Risipirea misterului. Dacă naratorul ajunge să înţeleagă ce îi spune muzica, asta se datoreşte energicei mobilizări a facultăţilor intelectuale (atenţie, memorie, spirit analitic etc.). Aprinzînd luminile acestora el risipeşte misterul de care este de obicei înconjurată opera înainte ca aceasta să fi fost luată în stăpînire de către gîndirea ascultătorului. Iar odată limbajul operei desluşit, conştiinţa se simte îmbogăţită cu o nouă valenţă, cu o nouă certitudine care — aşa cum vom vedea — extind şi împrospătează viziunea omului, melomanului, dar mai ales scriitorului Proust. Absolut necesară deci, această intervenţie a inteligenţei nu este însă privită cu simpatie de către narator căci ea — cum deja am arătat — aruncă asupra muzicii „o lumină deformantă şi străină" [2]. Risipirea misterului înseamnă totodată risipirea vrăjii. Străduindu-se să asimileze opera, inteligenţa de fapt o devorează ; după ce investigaţia ei analitică se epuizează, dispare şi farmecul operei care părea încă enigmatică din punctul de vedere al curiozităţii intelectuale. „Din momentul în care travaliul inteligenţei mele a ajuns să risipească misterul unei opere — spune Proust — se întîmplă foarte rar ca, prin compensaţie, să nu se fi ales, în decursul nefastei sale îndeletniciri, cu cutare sau cutare reflecţie profitabilă" — astfel că din acea clipă „pentru mine există în lume o compoziţie muzicală mai puţin, dar un adevăr în plus" [3]. Această risipire a vrăjii lasă în urma ei o

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 130—131.
[2] *Ibidem*, I, p. 128.
[3] *La prisonnière*, II, pp. 212—213.

dîră amară : „de aici, melancolia care însoţeşte cunoaşterea unor asemenea lucrări, ca şi tot ce se realizează în timp“ [1]. Melancolie cu atît mai mare cu cît limbajul, această realitate nemijlocită a gîndirii, se dovedeşte neputincios să redea adecvat „adevărul“ intuit în sunete şi simţit irezistibil pe cale emoţională. Ştim cu certitudine că o muzică este profundă dar ne vedem incapabili să explicăm de ce şi prin ce : „putem — zice Proust — să-i măsurăm profunzimea dar fără a fi în stare s-o traducem în limbaj uman, aşa cum nu pot s-o facă spiritele dezincarnate cînd, evocate de un medium, acesta le întreabă despre secretele morţii“ [2]. Cînd încearcă să întreprindă o descifrare a sensurilor muzicii lui Vinteuil, e nevoit să renunţe şi să se mărginească la notarea unor peripeţii sonore, a unor foarte vagi valori psihologice, a unor tresăriri ale propriei sale conştiinţe ; ceea ce nu-l împiedică să afirme în continuare că „această muzică îmi părea mai adevărată decît toate cărţile cunoscute“ [3]. De ce ? „Erau în ea viziuni din acelea pe care este imposibil să le exprimi şi aproape interzis să le constaţi“. Asta-l va reţine pe Proust să se aventureze în definirea şi concretizarea sensului muzicii (existent pentru el ca un „numen“ kantian), preferîndu-le totdeauna reflecţia poetică cu caracter extrem de general, care evocă sugestiv forma tiparelor făurite de compozitor dar nu şi conţinutul turnat în ele. Este, aici, indiscutabil şi o doză de prudenţă, Proust ştiind că prin cel mai mic pas spre precizarea sensului muzicii, el riscă să restrîngă (şi implicit să denatureze) semnificaţia, imposibil de cuprins prin cuvinte, a acesteia. Rob al inteligenţei lucide care, pentru a clarifica enigma trebuie să risipească vraja, Proust opreşte totuşi această facultate să-şi ducă pînă la capăt opera de utilă dar depoetizantă analiză.

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 129.
[2] *La prisonnière*, II, p. 67.
[3] *La prisonnière*, II, p. 215.

Polivalență. Cîtuși de puțin formalistă această reticență în precizarea sensului muzicii. Pur și simplu lui Proust îi repugnă suficiența acelei mentalități dogmatice care se hrănește cu iluzia că știe „ce exprimă" o operă și contestă valabilitatea altor interpretări. Farmecul muzicii provine probabil tocmai din aceea că ea îngăduie mai puțin decît oricare altă artă explicări sigure de sine și exhaustive : imaginația ascultătorului are aici o parte hotărîtoare de contribuție și, cu toate acestea, oricît de febril și vast ar explora ea interiorul operei, terenurile virgine rămîn inepuizabile. Așadar dacă cineva aude într-o operă ceva ce noi n-am auzit, să nu ne grăbim a respinge interpretarea care ne surprinde „muzica fiind prea puțin exclusivă pentru a refuza categoric ceea ce ni se sugerează să găsim în ea" [1]. Polivalența ei fără margini dă posibilitate fiecărui temperament, fiecărei vîrste, fiecărei profesii să distingă în ea ceea ce îi răspunde nevoii lăuntrice. Muzica nu vorbește la fel tuturor — și e minunat. „Infinitul ei luminos, misterioasele ei tenebre sînt pentru bătrîn vastul spectacol al vieții și al morții, pentru copil promisiunile imediate ale mării și ale pămîntului, e infinitul misterios, sînt luminoasele tenebre ale dragostei. Gînditorul vede desfășurîndu-se întreaga lui viață psihică ; căderile melodiei în declin sînt propriile sale declinuri și căderi, iar inima lui se încordează și se avîntă toată cînd melodia își reia zborul. Murmurul puternic al armoniilor face să tresalte adîncurile obscure și bogate ale amintirilor lui. Omul de acțiune gîfîie în încleștarea acordurilor, în galopul cîte unui *vivace ;* triumfă majestuos în *adagio*. Femeia necredincioasă își simte greșeala iertată, mîntuită, această greșeală avîndu-și de asemenea originea în insatisfacția unui suflet care, nesăturat de bucuriile curente, ajunsese a se rătăci ; acum însă, această muzică, plenară ca vocea clopotelor, împlinește cele mai vaste aspirații.

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 132.

Muzicianul care, totuşi, pretinde că nu gustă prin muzică decît o plăcere tehnică, simte, de fapt, aceleaşi emoţii semnificative, dar învăluite în sentimentul frumuseţii muzicale, care le ascunde propriilor lui ochi. În sfîrşit, eu însumi, auzind în muzică cea mai vastă şi mai universală frumuseţe a vieţii şi a morţii, a mării şi a cerului, simt de asemenea ceea ce e mai particular şi unic în farmecul tău, o, mult iubito" [1].

Dar nici măcar unui singur om, aceeaşi muzică nu-i spune mereu acelaşi lucru. Iată-l pe Swann în faţa acelei „mici fraze" care de atîtea ori „fusese martorul bucuriilor lor. E adevărat că, de asemenea, îi avertizase deseori asupra fragilităţii acestora. Şi, dacă pe atunci el ghicea în surîsul, în intonaţia ei limpede şi lucidă, suferinţa, astăzi descoperea mai de grabă graţia unei resemnări aproape voioase. Despre acele amărăciuni, de care ea îi vorbea altădată şi pe care le vedea, fără a fi fost el însuşi atins de ele, purtate de ea surîzînd în fluxul ei sinuos şi rapid, despre acele amărăciuni care astăzi deveniseră şi ale lui..., ea părea să-i spună cum îi spunea cîndva despre fericirea lui : «Ce sînt toate astea ? Mai nimic !»" [2]

Cunoaştere de sine. Întrutotul legitimă această îndreptare a privirilor cugetului spre adîncimile sufleteşti, sub înrîurirea muzicii. Pătrunzînd în tine, efluviile ei binefăcătoare fac ca în acele adîncimi să se producă evenimente care nu pot să nu-ţi magnetizeze atenţia. Lui Swann, fraza sonatei lui Vinteuil „îi deschisese mai larg sufletul, aşa cum anumite mirosuri de trandafiri, circulînd în aerul umed de seară, au proprietatea de a ne dilata nările" [3]. Întors acasă se simţea „ca un om în a cărui viaţă o trecătoare, zărită de el doar o clipă, introdusese imaginea unei frumuseţi noi,

[1] *Famille écoutant la musique*, în *Les plaisirs et les jours.*
[2] *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.
[3] *Idem*, I, p. 273.

care dădea propriei sale sensibilităţi o valoare mai mare"[1]. Cît de puţin te cunoşteai înainte ca luminile muzicii să risipească negurile acelui abis în care niciodată nu te încumetai să cobori! Constaţi cu uimire şi bucurie că marii muzicieni, „trezind în noi corespondentul temei pe care au găsit-o, ne fac serviciul de a ne arăta ce bogăţie, ce varietate ascunde fără ştirea noastră această mare noapte, nepătrunsă şi descurajantă, a sufletului nostru, pe care sîntem înclinaţi să o luăm drept vid şi neant"[2]. A te dărui cunoaşterii muzicii înseamnă aşadar a ajunge să te cunoşti mai bine pe tine însuţi.

Proust posedă însă minunata şi rara capacitate de a putea auzi simultan şi glasurile muzicii şi pe cele de răspuns ale sufletului său. Introspecţia pe care i-o prilejuiesc sonata sau septetul lui Vinteuil nu numai că nu-l îndepărtează de muzică (aşa cum se întîmplă în cazul atîtor scriitori, mai puţin muzicali ca structură, care, dînd frîu liber unei imaginaţii capricioase, se îndepărtează de adevărul muzicii), dar este calea cea mai sigură de acces spre miezul acesteia. Îndemnîndu-l să se cunoască mai bine, muzica deschide implicit naratorului drum spre propria ei inimă — ceea ce constituie de altfel şi un răspuns la întrebarea „ce exprimă muzica?": Muzica — ar fi putut spune Proust — ne exprimă pe noi, ascultătorii ei, dintotdeauna şi de pretutindeni, cu ceea ce este infinit, schimbător, fundamental şi individual în trăirile noastre. Iată de ce, la explicarea fenomenului muzical, Proust va ajunge de obicei prin sondaje în profunzimile conştiinţei: „Convins că lucrările pe care le auzeam (preludiul la *Lohengrin*, uvertura la *Tannhäuser)* exprimau adevărurile cele mai înalte, m-am străduit să mă înalţ cît puteam pentru a ajunge la ele, am coborît în mine pentru a le înţelege şi le-am

[1] Idem, p. 274.
[2] Idem, II, p. 171.

oferit tot ce se ascundea acolo mai bun și mai profund"[1].

E o eroare să crezi că cei debordînd de entuziasm la un concert au înțeles cu adevărat muzica ovaționată. „Ei cred că fac o mare ispravă urlînd de-și sparg glasul „bravo, bravo" după executarea unei opere pe care o iubesc. Dar aceste manifestații nu-i forțează să clarifice natura iubirii lor, n-o cunosc"[2]. În loc să se cufunde în sine, deschizînd în același timp muzicii toți porii sensibilității sale, melomanul zgomotos se atașează doar de partea exterioară a muzicii, cea care nu-l obligă la efortul de a descinde în adîncurile eului. O asemenea ascultare nu lasă însă urme. Numai percepută în condițiile unei puternice interiorizări poate muzica produce în noi catharsisul care ne primenește ființa spirituală. Declanșîndu-l, ea se integrează existenței noastre, devine o parte inalienabilă a ei, așa cum devenise muzica lui Vinteuil pentru narator: „Aidoma unei teme din *Tristan*, bunăoară, care ne reprezintă de asemenea o anumită achiziție sentimentală, fraza lui Vinteuil se identificase cu condiția noastră muritoare, căpătase ceva emoționant de uman. Destinul său se legase de viitorul, de realitatea sufletului nostru, devenind una din podoabele cele mai deosebite, mai rafinate. S-ar putea ca neantul să fie cel adevărat iar tot visul nostru să se dovedească ireal, dar atunci simțim că și aceste fraze muzicale, aceste noțiuni care există prin raport cu el, vor trebui să devină neant. Vom pieri dar avem ca ostatic aceste divine captive care ne vor urma soarta. Și împreună cu ele moartea pare mai puțin amară, mai puțin neglorioasă, poate chiar mai puțin probabilă[3].

Imperiul transcendentului. De abia după ce am străbătut acest greu urcuș al stăruințelor nedescurajate, al învingerii rezistențelor, al îndoielilor

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, II, pp. 122—123.
[2] *Le temps retrouvé*, II, p. 39.
[3] *Du côté de chez Swann*, II, pp. 171—172.

și întrebărilor, al deslegării tainelor, al cunoașterii de sine, muzica începe să-și arate piscul inundat în strălucirea eternei lumini a spiritului. Sentimentul cel mai copleșitor pe care-l încercăm atunci este desigur sentimentul infinitului, generat de constatarea că, ceea ce poate evoca muzicianul prin cele șapte sunete ale gamei, este cu neputință de cuprins și circumscris. „Cîmpul deschis muzicianului, spune Proust, nu este un meschin clavir de șapte note, ci un clavecin incomensurabil, aproape în întregime necunoscut, unde numai pe ici-colo, separate de dense tenebre neexplorate, unele din milioanele de clape de tandrețe, pasiune, curaj, seninătate care îl compun, fiecare tot așa de diferite de celelalte ca un univers de alt univers, au fost descoperite de cîțiva mari artiști“ [1]. Ducîndu-te pe aripile ei, muzica te transportă spre înălțimi cosmice. Un voiaj terestru, oricît de spectaculos ar fi el, nu se poate compara cu această sublimă călătorie care îți permite „să vezi universul cu ochii altuia, să vezi cele o sută de universuri pe care fiecare din ei le vede... și asta o putem face grație unui Elstir, unui Vinteuil ; cu cei de o seamă cu ei zburăm, într-adevăr, din stea în stea“ [2]. Pentru Swann ideile muzicale vor avea de aceea nimbul unei proveniențe și semnificații transcendentale : „lua motivele muzicale drept veritabile idei, ale unei alte lumi, ale unei alte ordini, idei voalate de tenebre, dar nu mai puțin perfect distincte una de alta, inegale între ele ca valoare și semnificație“ [3]. Naratorul e împins să meargă și mai departe în explorarea acestei naturi transcendentale ale muzicii, în clipele cînd ascultă septetul lui Vinteuil. Pauzele dintre mișcări îl fac să se simtă „ca un înger care, alungat din încîntările Paradisului, cade în cea mai insignifiantă realitate... Odată muzica între-

[1] *Du côté de chez Swann*, p. 171.
[2] *La prisonnière*, II, p. 69.
[3] *Du côté de chez Swann*, II, p. 170.

ruptă ființele din jur îmi păreau prea fade" [1]. Muzica îi apare naratorului ca simbol al supremei purități și esențialități, ca lume miraculoasă în care omul — alterat și sfîșiat — își regăsește noblețea, armonia, integritatea : „Mă întrebam dacă nu cumva muzica este exemplul unic a ceea ce ar fi putut fi comunicarea dintre suflete, dacă n-ar fi existat invenția limbajului, formarea cuvintelor, analiza ideilor" [2]. Iată unde se află sursa convingerii lui Proust că lumina aruncată de inteligență asupra lucrurilor este „deformantă și străină", că elucidarea săvîrșită de ea este „o îndeletnicire nefastă".

Timpul regăsit. Cînd, prin ascultarea septetului lui Vinteuil, i se revelează sensul transcendental al muzicii, naratorul încearcă o bucurie pe care niciodată în viață n-o trăise : „Era o bucurie inefabilă ce părea să vină din Paradis. Știam că n-am să uit niciodată această nuanță nouă a bucuriei, acest apel spre o bucurie supra-terestră. S-ar fi putut însă ea vreodată realiza pentru mine ? Această chestiune îmi părea cu atît mai importantă cu cît această frază era tot ce ar fi putut mai bine caracteriza — marcînd pentru mine ruperea de tot restul vieții, de lumea vizibilă — acele impresii pe care, la intervale îndepărtate, le regăseam în viața mea ca puncte de reper pentru construirea unei vieți adevărate" [3]. Ar vrea să imobilizeze, să eternizeze această divină clipă. O va face apelînd la resursele scriitoricești din el care-i vor crea putința să trăiască pînă la sfîrșitul vieții în lumea ideilor neîntinate și ficțiunii care plăsmuiește o realitate mai reală decît cea cotidiană, în acest Paradis spiritual a cărui existență îi fusese revelată de septetul lui Vinteuil. Va purcede la înfăptuirea unei opere literare grandioase, comparabile cu o catedrală sau o simfonie, care va supraviețui dispariției lui fizice. Imaginea monumentului viitor, rezistent la

[1] *La prisonnière*, II, p. 70.
[2] Idem.
[3] *La prisonnière*, II, p. 73.

timp şi furtuni îl însufleţeşte. Victor Hugo — îşi aminteşte Proust — spusese : „Trebuie ca iarba să crească şi copiii să moară". „Eu spun că legea crudă a artei cere ca fiinţele să moară şi noi înşine să murim epuizînd toate suferinţele, pentru ca să crească nu iarba uitării ci cea a vieţii eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generaţiile vor veni să servească în veselie, fără a ne sinchisi de cei ce dorm sub ea, «dejunînd pe iarbă»" [1].

Va putea însă găsi energia necesară în firavul său trup, ameninţat în fiece clipă de fatalitate ? Şi gîndul se îndreaptă — ca o mînă întinsă după ajutor — „într-un elan de compătimire şi tandreţe, spre acest Vinteuil, spre acest frate necunoscut şi sublim care, la rîndul lui, avusese desigur atîta de suferit. Ce a putut să fie viaţa lui ? Din străfundul căror dureri îşi extrăsese această forţă de zeu, această nesfîrşită putere de a crea ?" [2] De dincolo de Styx, Vinteuil şi, din imediata apropiere, muzica lăsată de el îi înviorează trupul obosit şi spiritul temător. Se va apuca aşadar de lucru iar obiectul operei sale va fi propria sa existenţă de pînă atunci, căreia, prin reconstituirea literară, îi va da o nouă viaţă, de astă dată nepieritoare. Anii ce păreau intraţi într-o definitivă şi impenetrabilă negură vor renaşte şi vor străluci din nou. Descoperind virtuţile reconfortante ale muzicii, Proust se vede înzestrat cu puterile care-i vor permite să pornească în căutarea timpului pierdut şi să-l regăsească.

[1] *Le temps retrouvé*, II, p. 218.
[2] *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

ULTIMUL SUPLICIU AL DOCTORULUI FAUST

„Dragostea îţi este interzisă, pentru că ea încălzeşte. Viaţa ta va trebui să fie ca gheaţa — iată de ce nu-ţi este permis să iubeşti nici o fiinţă omenească... O răcire generală a vieţii tale şi a raporturilor tale cu oamenii este inerentă naturii lucrurilor, ba mai degrabă este în chiar natura lor : noi nu-ţi impunem nimic nou... De frigul vieţii tale te vei putea încălzi doar la flacăra creaţiei..."

(Diavolul către Adrian Leverkühn)

Trăgîndu-şi rădăcinile din legenda apărută acum patru sute de ani şi cristalizîndu-se în poemele dramatice ale lui Goethe şi Lenau, motivul faustian a devenit cu vremea parte integrantă a conştiinţei omenirii. În el se concentrează sfîşierile sufleteşti prin care trebuie să treacă omul atunci cînd năzuieşte spre cunoaşterea adevărului, spre descoperirea rostului existenţei.

Oglindă, mai revelatoare decît oricare alta, a tainelor sufletului uman, muzica va răsfrînge cu o pregnanţă neîntrecută zbuciumul legat de această aspiraţie. Fecun-

dată, la începutul secolului al XIX-lea, de motivul faustian, ea își conturează profilul ca cea mai romantică și mai filozofică dintre arte. Căutarea patetică a luminii, care purifică și călăuzește conștiința, devine însăși pîrghia etică și expresivă a muzicii.

Încă nu ieșise deplin din orbita viziunii olimpice proprie clasicismului și Beethoven se simțea deja atras de fascinanta imagine a „Faust"-ului goethean. Simfonia a X-a urma să-i fie dedicată. Boala, din nefericire, l-a răpus pe Titan înainte de a trece de la schițarea temelor la înălțarea edificiului sonor. Încercările neizbutite sau neduse pînă la capăt ale unor contemporani și urmași imediați ai lui Beethoven (Meyerbeer, Mendelssohn Bartholdy, Rossini, Spohr, Schubert) reprezintă acumulările cantitative care trebuiau să ducă la irumperea spectaculoasă a temei faustiene în muzică. În operele marilor romantici ea își sărbătorește, cu sumbră măreție, victoria asupra spiritului senin al clasicismului, netulburat de demonul întrebărilor fatale. Și nu ne gîndim numai la compozițiile programatic inspirate din drama lui Faust (simfonia *Faust* sau *Mefisto-vals* de Liszt, oratoriul *Faust* de Schumann, legenda dramatică *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz, operele *Faust* de Gounod și *Mefistofele* de Boito etc.), dar la toată muzica străbătută de fiorul neliniștii filozofice. Căci deși *Sonata în Si minor* de Liszt, sau *Sonata în Si bemol minor* de Chopin nu afișează nici o sursă literară de inspirație, conflictul muzical exprimat de ele este de cea mai pură esență faustiană. Caracterul crispat și interogativ al temelor, impetuozitatea pătimașă ce le animă, dezvoltarea furtunoasă la care sînt supuse, alternarea elanurilor și căderilor, o învederează cu prisosință. Ideea zbuciumului generat de năzuința spre cunoaștere se integrase intim conștiinței muzicale și își lăsa urme pe cele mai importante creații ale acestora, indiferent dacă ele se intitulau *Faust*, *Manfred*, *Cîntecul pămîntului* sau erau, pur și simplu, o simfonie, ori o sonată. În muzica post-romanticilor (Wag-

ner, Brahms, Mahler, Ceaikovski, Scriabin) motivul faustian se amplifică, pune stăpînire despotică pe gîndirea compozitorului, iar în răsfrîngerea lui muzicală răzbat accente de un patetism fără precedent.

Caracteristică acestei evoluţii este impregnarea ei treptată de sentimentul istovirii forţelor spirituale, colorarea ei în tonuri din ce în ce mai violente, mai sumbre. Căutarea înfrigurată a sensului vieţii se face sub semnul unei iremediabile melancolii, susceptibilă a se transforma oricînd în desnădejde fără margini, iar spre 1900, la tînărul Schönberg, în spaimă paralizantă. Deja Ceaikovski îl caracteriza pe turmentatul său Manfred (1885) ca un erou „torturat de întrebările fatale ale existenţei, chinuit de o desnădejde mistuitoare şi de amintirea unui trecut criminal" care „trece prin cumplite suplicii sufleteşti". În *Cîntecul pămîntului* de Mahler (1908) eroul contemplă totul cu resemnarea ce urmează pierderii oricărei speranţe de a găsi un sens existenţei : *Dunkel ist das leben, ist der Tod* — cîntă tenorul. Eroul faustian al muzicii de la începutul secolului al XX-lea este un însingurat ce-şi scrutează bolnăvicios abisurile sufleteşti. Patosul năzuinţei de a cuceri adevărul face loc în sufletul lui disperării izvorîte din neputinţa de a cunoaşte.

Toată această evoluţie a motivului faustian în muzică reflectă metamorfoza intelectualului în climatul din ce în ce mai înăbuşitor al societăţii europene. Adîncirea contradicţiilor ce rodeau bazele acesteia era însoţită de o criză zguduitoare şi progresivă în conştiinţele sincer căutătoare. Privirile însetate de lumină nu mai erau în stare a distinge un contur, o cale. Cum se exprima eroul mahlerian, totul părea o imensă noapte. Dorinţa şi speranţa în mai bine nu puteau fi anihilate, deoarece ele ţin de însăşi esenţa omului, dar nici nu puteau fi îndreptate spre un făgaş deschizător de perspective.

Muzica, artă eminamente psihologică, exprimă cu o impresionantă nuditate acest proces.

Nu întîmplător şi-a ales aşadar Thomas Mann ca erou al romanului său *Doctorul Faustus* pe compozitorul Adrian Leverkühn. Dorinţa sa de a da o imagine a decăderii spirituale în secolul nostru, el o putea realiza urmărind-o mai ales în cadrul celei mai spiritualizate dintre arte, unde acest fenomen se manifestă cu deosebită claritate.



Viaţa lui Adrian Leverkühn, consumată între 1885 şi 1940, este povestită de prietenul său credincios Serenus Zeitblom. Ceea ce l-a făcut, printre altele, pe autor să recurgă la un personaj mijlocitor, între cititor şi eroul său, a fost convingerea că în acest fel va putea într-o oarecare măsură atenua „fiorul de groază al povestirii". Cu Adrian Leverkühn se petrece într-adevăr o tragedie îngrozitoare : artist şi gînditor de geniu, provenit din mediu ţărănesc robust, el simte secătuindu-se în suflet orice izvor de sensibilitate, de afecţiune. În locul lor se instaurează o teribilă răceală faţă de cei din jur. Chiar cel mai credincios prieten al lui, acest Serenus Zeitblom, nu se bucură de atenţie deosebită. „Era, în sens absolut, omul refuzului, al izolării, al rezervei, al distanţei. Expansivitatea fizică părea de neconciliat cu natura sa. Doar rareori strîngea mîna, şi atunci o făcea parcă grăbindu-se" — povesteşte Serenus. Cu atît mai evidentă avea să apară indiferenţa lui Leverkühn faţă de ceilalţi semeni, faţă de omenirea suferindă sau luptătoare în general. Pe lîngă ororile primului război mondial, el trece ca şi cînd acestea n-ar fi existat : retras în liniştea orăşelului Pfeiffering, unde găsise tot confortul necesar creaţiei, el rămîne surd la bubuiturile tunurilor şi gemetele muribunzilor. Dezumanizarea îl împinge spre antipodul acelei filozofii pe care Terentiu o formulase atît de sugestiv : *Nihil humani a me alienum puto*. Leverkühn ar fi putut spune : *Omne humani a me alienum puto*.

La început Leverkühn se limitează a constata cu vag regret această insensibilitate. „Mă tem — spune el într-o scrisoare — că sînt un om ingrat, căci nu simt în mine nici un fel de căldură. Desigur, stă scris că vor fi blestemaţi, lepădaţi cei ce nu sînt nici reci, nici calzi, ci căldicei. Căldicel n-aş vrea să mă numesc ; sînt categoric rece..." Într-un stadiu mai avansat, Leverkühn devine incapabil să înţeleagă sau să tolereze ideea de umanism. Manifestările ei i se par de natură stupid-romantică şi nu ezită a le persifla ori de cîte ori i se iveşte prilejul. O face chiar în clipe grele, cum ar fi aceea a morţii micului său nepot, Nepomuk, singura fiinţă de care încercase un anumit ataşament. Cînd Zeitblom se apropie de el pentru a-l consola şi îmbărbăta, Leverkühn îl respinge brutal : „Termină cu balivernele de umanist!" Mai rămînea doar un pas de făcut pînă la negarea agresivă a tot ce este ideal, generos şi pur în om. Şi Leverkühn îl face cu cinica voluptate a unei revelaţii.

— „Am găsit, zise el (lui Zeitblom). Trebuie ca aceasta să nu fie.

— Despre ce e vorba, Adrian, ce nu trebuie să fie ?

— Bunătatea şi nobleţea, zise el, ceea ce se numeşte omenesc, deşi e bun şi nobil. Ideile pentru care oamenii au luptat, pentru care au luat cu asalt bastiliile opresorilor, ideile care au fost anunţate cu exaltare de marii iniţiaţi, toate acestea nu trebuie să fie. Trebuie să fie şterse ! Vreau să le şterg !

— Nu te prea înţeleg, dragul meu. Ce vrei să ştergi ?

— Simfonia a IX-a, răspunse el, şi nu mai adăugă nimic, cum de altfel mă aşteptam."

Iată în ce vedea acest Doctor Faustus al secolului al XX-lea sensul existenţei sale : respingerea idealului de fraternitate pe care Beethoven îl proslăvise cu entuziasm în Simfonia a IX-a. Ne aflăm la punctul culminant al pervertirii căreia îi fusese supus motivul faustian în timp de un secol. Era negată însăşi esenţa acestuia — setea de creaţie spre binele oamenilor. Ultragiată în tot

ce are mai nobil, viaţa nu poate să nu se răzbune. Sfîrşitul înfiorător al lui Leverkühn, plasat de autor la numai cîteva pagini după această izbucnire antibeethoveniană este semnificativ. Dezumanizarea, pare să spună el, duce la pieirea individului, ca orice boală care distruge funcţiile vitale ale organismului. De altfel, morbul care rodea tainic şi nemilos trupul lui Leverkühn, aruncîndu-l la sfîrşit în braţele sinistre ale demenţei, are un caracter simbolic. Thomas Mann stabileşte o legătură între progresul maladiei şi însingurarea eroului, între pierderea minţii şi mizantropia agresivă, ca pentru a sublinia caracterul nefiresc, patologic al dezumanizării.

Dacă am avea în faţă o fiinţă abjectă, n-am regreta decăderea lui Leverkühn. Acesta este însă un autentic artist care aspiră din toate puterile să creeze o artă mare şi nouă. Uneori chiar, mai ales în tinereţe, avusese intuiţia drumului umanist pe care ar fi trebuit să apuce această artă : „O artă fără suferinţe, o artă moralmente sănătoasă, lipsită de solemnitate, sinceră, apropiată de om". Hotărîtoare au fost însă nu aceste bune intenţii, ci legile obiective şi inexorabile ale unei evoluţii care se dovediră mai puternice decît geniul şi aspiraţiile lui Leverkühn. Rupt de semeni, el se vede candamnat la sterilitate sufletească. Destinul compozitorului este de aceea profund tragic, iar prăbuşirea lui nu poate să nu ne impresioneze. De aici şi imensa afecţiune cu care biograful îi urmăreşte, pas cu pas, existenţa. Este sentimentul autorului însuşi care face următoarea mărturisire în „Naşterea doctorului Faustus. Romanul unui roman" : „Am împărtăşit pe deplin simţămintele bunului Serenus, l-am urmărit (pe Adrian, n.n.) cu o îngrijorare plină de dragoste încă din anii de gimnaziu, am fost îndrăgostit de «răceala» sa, de renunţarea sa la lume şi de faptul că în el era «atît de puţin suflet» — această instanţă care apropie şi împacă avînturile spirituale şi cele sensuale, am fost îndrăgostit de «inumanitatea» lui, de această inimă a omului care ştie că deasupra lui apasă un blestem divin." Cu

excepţia lui Hanno Buddenbrock, dintre toţi eroii creaţi de Thomas Mann, Adrian Leverkühn îi este autorului cel mai drag.

Ca pentru a sublinia că nu poate exista o mai cumplită pedeapsă pentru om, autorul înfăţişează dezumanizarea eroului ca pe un blestem demonic. Continuînd tradiţia vechii legende, el aduce pe diavol în cabinetul de lucru al compozitorului, între cei doi încingîndu-se o încordată discuţie despre destinul artei în societatea modernă. După îndelungi ezitări şi împotriviri eroul acceptă pactul propus de funestul său vizitator. În schimbul unei neobişnuite intensificări a puterii de creaţie, Leverkühn va renunţa la tot ce e omenesc — şi în primul rînd la afecţiune, sub orice formă s-ar manifesta ea. Diavolul remarcă ironic că de fapt nu-i impune ceva nou, deoarece această răcire era conţinută potenţial în sufletul lui Adrian. Este în afara oricăror îndoieli că în imaginea diavolului (cu un exterior cît se poate de modern şi citadin) Thomas Mann a intenţionat să personifice toate acele forţe sociale şi spirituale care acţionează asupra intelectualului, secătuindu-i viaţa şi personalitatea de bogăţia marilor sentimente. Nimic mistic, nimic neverosimil în convorbirea dintre Leverkühn şi diavol. Sub aparenţa acestei întîlniri fantastice se ascunde un real conţinut de viaţă, o lucidă înţelegere a crizei trăite de intelectualul secolului XX.

Şi moartea micului Nepomuk îşi are tîlcul său simbolic : Leverkühn îndrăznise a se ataşa de cineva, nesocotise una din prevederile fundamentale ale pactului cu diavolul — afecţiunea sa va fi de aceea fără cruţare zdrobită. Căci interdicţia de a iubi este o lege funestă a întregii sale organizări interioare, lege a cărei încălcare nu poate rămîne nepedepsită. Copilul moare în urma unei meningite, care-l supusese unor suplicii supraomeneşti, iar compozitorul cade pradă unei disperări de o vehemenţă fără precedent în comportarea lui de pînă acum. Nu era această durere prevestirea renaşterii

omenescului în Leverkühn ? NU ! Era preludiul propriului său sfîrşit care, în cartea lui Thomas Mann, urmează nemijlocit după episodul bolii lui Nepomuk.

O singură posibilitate avea Leverkühn de a se sustrage suflului de gheaţă al acestei insensibilităţi : creaţia. Dăruindu-se marilor planuri componistice, el putea uita de marasmul interior. Dar odată terminată opera el îşi simţea şi mai chinuitor vidul sufletesc. Şi va căuta din nou refugiul în creaţie. O asemenea existenţă este însă comparabilă cu cea a lui Tantal pe care zeii îl obligaseră să trăiască în mijlocul unui fluviu, fără a-şi putea vreodată potoli mistuitoarea sete. „Să-ţi spun, ca să te liniştesc — i se adresează lui Leverkühn diavolul, — infernul nu-ţi va oferi nimic esenţial nou — nimic decît ceea ce a devenit la tine o orgolioasă obişnuinţă. Infernul nu este în fond decît o continuare a vieţii extravagante. Mă rezum în două cuvinte. Esenţa sa, sau, dacă preferi, savoarea sa, constă în aceea că îi lasă pe oaspeţii săi să aleagă între răceala extremă şi o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlînd între aceste două stări ; de abia sînt într-una că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină. Dar îndată, şi în sensul cel mai infernal, aceasta din urmă le devine insuportabilă. Îţi displace această existenţă ?“

„Îmi place“ — răspunde Leverkühn ca un posedat, atras irezistibil de prăpastia din fundul căreia se aud cîntece îmbietoare de sirene.



„Muzica, spunea Enescu, oglindeşte toate misterioasele ondulaţii ale sufletului, fără putinţă de prefăcătorie“. Oricît se străduia Leverkühn să-şi ascundă adevăratul eu, oricît respingea el confesiunea lirică, în operele sale răzbate întreaga criză care-i pustiise sufletul.

Necunoscînd generozitatea afecţiunii şi detestînd manifestările acesteia, Leverkühn va fi, fireşte, adversarul

oricărui romantism în expresia muzicală. Muzica izvorîtă din necesitatea exteriorizării sentimentului este caracterizată de el ca o „distribuire de săruturi", „împerechere cu gloata", „tumoare a sensibilității" ; a compune este pentru el, în primul rînd, o problemă de ingenioasă organizare a sunetelor. „Se deda căutărilor tehnice, ne povestește Serenus Zeitblom, fără a ști dacă va ajunge la vreun rezultat, și dacă va persevera. Orișicum, el destina executarea operei sale, nu unor oameni, ci unor marionete". În această înclinare spre o viziune formal-tehnică a muzicii răzbate un ecou din crezul estetic al lui Igor Stravinski, corifeul constructivismului : „Pentru mine a compune înseamnă a pune ordine într-un anumit număr de sunete... etc., etc." Visul lui Leverkühn este să ajungă la o „scriitură riguroasă" care să integreze toate elementele discursului muzical într-o „organizare perfectă", într-o „economie universală". Într-o convorbire Serenus îl întreabă pe Leverkühn dacă a găsit vreun mijloc de a-și înfăptui acest țel estetic :

— „Știi, mă întreabă el în loc să răspundă, cînd am fost cel mai aproape de o scriitură riguroasă ?

Așteptai. Vorbea atît de încet, încît doar cu greu îl înțelegeai, și rostea cuvintele printre dinți, așa cum avea obiceiul cînd migrena îl tortura.

— Odată, în ciclul lui Brentano, în liedul *O liebes Mädel*. Întreaga bucată purcede dintr-o formulă fundamentală, o serie de intervale variabile la infinit, cele cinci note *si, mi, la, mi, mi bemol,* orizontala și verticala muzicii fiind dominate de acestea, bineînțeles în măsura în care este posibil s-o faci cu ajutorul unui motiv fundamental, alcătuit dintr-un număr atît de limitat de sunete. Este ca un cuvînt, un cuvînt-cheie, ale cărui semne se găsesc peste tot în acest lied și tind a-l determina integral ; dar este un cuvînt prea scurt și care poate fi prea puțin mînuit. Cîmpul notelor pe care le oferă este prea restrîns. Ar trebui ca, plecînd de la acest punct, să putem merge mai departe și, cu cele douăspre-

zece trepte ale alfabetului temperat al semitonurilor, să formăm cuvinte mai mari, cuvinte de 12 litere, combinații și inter-relații determinate de către cele douăsprezece semitonuri, serii din care ar deriva în mod strict fraza, întreaga bucată, ba chiar o operă cu multiple mișcări. Fiecare notă a ansamblului componistic ar trebui să-și poată dovedi, melodic și armonic, filiația din această serie-tip prestabilită. Nici unul din aceste douăsprezece sunete nu ar avea dreptul să reapară înainte ca toate celelalte să-și fi făcut apariția. Nici unul n-ar avea dreptul să se prezinte dacă nu-și îndeplinește funcția de motiv în construcția generală. N-ar mai exista nici o notă liberă. Iată ceea ce aș numi o scriitură riguroasă.

— Uimitoare idee, spusei eu. Am putea numi aceasta o organizare completă și rațională. S-ar obține astfel o extraordinară unitate logică, un fel de infailibilitate și precizie astronomice ; dar dacă-mi imaginez muzica născută din acest sistem, desfășurarea invariabilă a unei asemenea serii de intervale, deși situate și ritmate atît de variat, ar duce fatal la o tristă sărăcire, la o stagnare a muzicii.

— Se poate, răspunse el, iar surîsul dovedi că prevedea această obiecție."

Ajuns la capătul acestui lung extras, cititorul va exclama, desigur : dar aceasta este faimoasa concepție dodecafonică ! Da, într-adevăr, în concepția despre muzică a eroului său, Thomas Mann a pus ceva din ideile lui Schönberg privind noua organizare sonoră, menită a înlocui tradiționalul sistem tonal. Acest împrumut, autorul însuși îl recunoaște într-o notiță la sfîrșitul cărții : „Nu mi se pare de prisos să-l informez pe cititor că forma de compoziție muzicală expusă în capitolul al XXII-lea, cunoscută sub numele de sistem dodecafonic sau serial, este în realitate proprietatea intelectuală a unui compozitor și teoretician contemporan, Arnold Schönberg. Am legat această tehnică, într-un anumit

context ideal, de figura fictivă a unui muzician, eroul tragic al romanului meu. În fapt, pasajele acestei cărţi, care tratează despre teoria muzicală, datorează anumite detalii lucrării „Harmonielehre" de Schönberg". Este singura referire explicită a lui Mann la una din personalităţile muzicii contemporane. De aici şi părerea larg răspîndită că în spatele lui Adrian Leverkühn s-ar ascunde personalitatea lui Arnold Schönberg. Cît de întemeiată este această părere, vom vedea mai departe.

Deşi insistă asupra constructivismului concepţiei despre muzică a lui Leverkühn, scriitorul ţine parcă să preîntîmpine tot timpul interpretarea operei acestuia ca un produs sonor inexpresiv şi plictisitor. Ar fi o eroare, subliniază în repetate rînduri prietenul eroului. Leverkühn este un prea mare artist pentru a se îndeletnici cu îmbinarea lipsită de sens a sunetelor. Muzica el o concepe ca artă cu mesaj (cum o concepe de altfel şi Schönberg, pe nedrept trecut de unii în tagma „formaliştilor".) Dar acesta era un mesaj purtînd amprenta filozofiei sale aristocrate, individualiste, dizolvante.

Muzica sa degajă totdeauna o anumită expresivitate, dar din această expresivitate lipseşte căldura sentimentului uman, ceea ce Enescu ar fi numit „mesaj frăţesc". Iată caracterizarea sugestivă a biografului său: „Muzică cosmică a sferelor, glacială, limpede, de o transparenţă hialină, de un farmec melodic inaccesibil, aş spune supra-terestru şi straniu, ea umple inima de o nostalgie disperată". Această situare a compozitorului într-o zonă transcendentă omenescului constituie principala barieră care desparte geniul compozitorului de sufletul celor mulţi, împiedicîndu-l să devină fratele şi îndrumătorul spiritual al acestora.

Necrezînd în nici o valoare umană, nesimţindu-se îmboldit să cînte vreun ideal, Leverkühn va fi cel mai mult atras de perspectiva artei ironice, batjocoritoare. „De ce — se întreba el în tinereţe — toate lucrurile îmi fac impresia că sînt propria lor parodie? De ce mi se

pare că aproape toate, ba nu, chiar toate mijloacele şi artificiile artei nu sînt *bune astăzi decît pentru parodie ?*" Cu ultima resursă de entuziasm juvenil, el se adresează religiei, nădăjduind să găsească în ea hrană pentru o viziune generoasă a vieţii. Dar vai, aceasta îi oferă noi, ba chiar şi mai copioase prilejuri de a-şi exercita înclinarea spre persiflare. Şi-o manifestă pînă şi într-o lucrare cu o temă gravă cum este „Apocalipsul". „Darul de a inventa al lui Adrian, ascuns sub melancolia sa, devine aici creator în parodia diverselor stiluri muzicale în care se complace stupida aroganţă a infernului. Reminiscenţe burleşti ale impresionismului francez, o muzică burgheză de salon, Ceaikovski, music-hall, sincopele şi tumbele ritmice ale jazzului, toate acestea se învîrt ca nişte căluşei într-o scînteiere pestriţă pe fondul orchestrei principale care, gravă, sumbră, complicată, afirmă cu o rigiditate severă clasa spirituală a operei". Nimic înviorător, stenic în rîsul muzical al lui Leverkühn. Este un „rîs infernal, scurt şi hidos", o „bucurie satanică". Această asociere între o viziune foarte cerebrală a muzicii şi voluptatea unei frenetice complăceri în grotesc ne face încă o dată să ne gîndim la Stravinski : adversar al romantismului, nu găsea nici el satisfacţie decît în persiflarea marilor valori seculare.

Indiferent la frămîntările contemporanilor săi şi, de aceea, incapabil să sesizeze latenţele poetice ale acestora, Leverkühn va căuta surse inspiratoare în superstiţiile medievale. Una din creaţiile sale fundamentale este *Apocalipsul*, viziune înfricoşătoare a sfîrşitului lumii. Există în Leverkühn ceva din neomedievalismul lui Hindemith, dar mai ales anticiparea fervoarei mistice a lui Oliver Messiaen, compozitorul cel mai de seamă al Franţei de azi.

Refugiul în cele mai arhaizante teme şi procedee se împleteşte la Leverkühn cu o uimitoare noutate a exprimării — de o simplitate, incisivitate şi tensiune unice

în felul lor. Evul-mediu văzut prin prisma angoasei și rafinamentului modern sau anxietatea și estetismul intelectualului modern, filtrate prin viziunea mistică a medievalilor ! În această contopire paradoxală a unor antipozi logici sau istorici stă una din explicațiile originalității muzicii lui Leverkühn. Pagini de cel mai subtil rafinament coexistă la el cu expresia celei mai barbare brutalități („estetismul ca premergător al barbariei" — comentează Serenus), „disonanța este constrînsă să exprime tot ce este elevat, grav, pios, spiritual, în timp ce armonia tonală este rezervată lumii infernului care reprezintă sub acest raport lumea banalității și a locurilor comune" ; sau, în fine, paradoxul rezultat din inversarea funcțiilor corului și orchestrei : „corul este instrumentalizat iar orchestra vocalizată în așa fel și cu asemenea intenții, încît frontiera dintre om și materie pare abolită, ceea ce echivalează desigur cu o unitate artistică, fiindcă cel puțin după părerea mea — spune prietenul — există acolo ceva oprimant, periculos, pervers".

Numai în lucrarea pe care fără îndoială că o presimțea a fi cîntecul său de lebădă, în cantata *Tînguirea doctorului Faust*, Leverkühn nu-și mai permite nici un fel de extravaganță. Este un cîntec de durere pornit din cele mai întunecate străfunduri ale sufletului, un imens, infinit, cosmic *lamento*. Leverkühn avusese parcă tot timpul în față *Oda Bucuriei* din Simfonia a IX-a, căreia voia încă de mult să-i dea cea mai destructivă ripostă. Și într-adevăr, înțelegerii beethoveniene a spiritului faustian, Leverkühn îi opune Faust-ul său, un Faust învins și tînjind după noapte ca după singura posibilitate de eliberare din temnița singurătății, îndoielilor, vidului sufletesc. În *Tînguirea doctorului Faustus* este reluat și desăvîrșit un motiv care începuse a se contura în *Tristan*-ul wagnerian, se amplificase în muzica lui Mahler și, mai ales, în ultima sa lucrare, neterminată, Simfonia a X-a, iar în compozițiile de tinerețe ale lui

Schönberg tindea să capete dimensiunile amenințătoare ale unei obsesii.

Vrînd să cînte prietenilor și cunoscuților noua sa operă, Leverkühn îi invită în satul unde se retrăsese. Sosesc toți, plini de curiozitate și emoție. În sala de audiție, Leverkühn apare straniu și taciturn. Spre stupefacția crescîndă a celor ce așteptau să asculte muzică, Leverkühn începe să vorbească. Și vorbește, vorbește... E prima sa confesiune publică, o confesiune publică pătimașă, disperată. Dă în vileag pactul său cu diavolul, tragedia sa sufletească. Mărturisirea lui are accente cinice, sarcastice. Stupefacția publicului face loc indignării. Filistinii, șocați în puritanismul lor fățarnic, părăsesc sala. Ceilalți presupun că Leverkühn și-a pierdut mințile. În sfîrșit, compozitorul se așează la pian și începe să deslușească semnele partiturii. Cum niciodată nu fusese văzut, fața îi este scăldată în lacrimile care se preling pînă pe clapele pianului. Cînd ajunge la punctul unde, deasupra orchestrei, trebuie să se facă auzită vocea omenească, Leverkühn deschide gura pentru a cînta, dar nu se aude decît un teribil strigăt de durere „care mi-a rămas de atunci pentru totdeauna în urechi" — își amintește Serenus Zeitblom. Se apleacă deasupra instrumentului, trupul este cuprins de o convulsie și, ca lovit de un fulger, se prăbușește pe podea. Pactul cu diavolul expirase.



Mulți dintre cititorii lui Thomas Mann au fost tentați, cum am mai spus, să-l identifice pe Leverkühn cu Arnold Schönberg. Dealtminteri, faptul că, la un moment dat, eroul lui Mann expune teoria celor douăsprezece sunete, l-a făcut pe Schönberg însuși să creadă că Leverkühn ar fi fost copiat după el. Compozitorul și-a așternut în scris protestul, reproșînd scriitorului de a fi atribuit unei persoane cu alt nume descoperirea sa. Îl nemulțumea

de asemenea perspectiva de a se vedea comparat cu un om ajuns pradă nebuniei. „Leverkühn — scrie Schönberg — este prezentat de la început pînă la sfîrşit ca un nebun. Eu am 74 de ani, mă găsesc în deplinătatea facultăţilor mintale şi niciodată n-am suferit de boala care l-a dus pe Leverkühn la nebunie". Dealtminteri, acea notă explicativă adăugată de Mann la sfîrşitul cărţii era consecinţa scandalului declanşat de Schönberg, care-şi vedea, chipurile, „uzurpată" descoperirea.

Interpretînd romanul lui Th. Mann doar ca o aluzie la fenomenul Schönberg ar însemna nu numai să restrîngem, dar să şi denaturăm semnificaţia adevărată a cărţii. Nici un artist autentic nu se poate limita la redarea particularului. El tinde întotdeauna să dezvăluie sensuri mai larg cuprinzătoare. Chiar cînd porneşte de la un fapt concret real, în opera de artă acesta capătă întotdeauna o aureolă generalizatoare, universal umană. Individul devine tip. Şi Hamlet, şi Oblomov, şi Emma Bovary, şi atîtea alte tipuri au la originea lor persoane reale, dar cine se mai gîndeşte astăzi la aceşti particulari ? Şi Hamlet, şi Oblomov, şi Emma Bovary au intrat în conştiinţa artistică a omenirii prin pregnanţa cu care concentrează trăsături permanente ale sufletului uman, caracteristicile unei întregi categorii sociale. În forţa generalizatoare se află sursa vitalităţii şi capacităţii lor de a impresiona generaţii întregi de cititori.

Credem că în acest spirit trebuie înţeles şi eroul lui Thomas Mann. El n-ar putea fi redus la persoana lui Schönberg, mai întîi pentru simplul fapt că în felul său de a înţelege muzica intră, cum am văzut, şi elemente proprii viziunii altor compozitori. Totodată, din înmănuncherea acestor diferite împrumuturi nu rezultă un aliaj eclectic, ci un om viu, cu o fizionomie proprie numai lui, cu o perfectă logică internă, cu o deplină autonomie literară. Este tipul acelui compozitor — şi în genere al acelui artist — contemporan, pe care fenomenele de criză ale civilizaţiei moderne îl constrîng să se însin-

gureze, îl golesc de omenie, îl împing la naufragiu moral.

Adrian Leverkühn face parte dintre acei intelectuali a căror rătăcire este ajunsă atît de departe şi are rădăcini atît de adînci, încît ei nu mai izbutesc să vadă forţa socială capabilă a le regenera încrederea în viaţă, în om, în progres. Dintr-asemenea tragedie spirituală pot ieşi opere străbătute de un autentic şi mare fior artistic, dar acestea vor fi „flori ale răului". Concepute — cum spunea Leverkühn — ca negare a idealurilor Simfoniei a IX-a, ele vor avea şi un efect opus Odei bucuriei: vor descuraja, vor dezbina, vor perverti.

Năzuinţa generalizatoare a lui Thomas Mann nu se mărgineşte însă la tragedia artistului însingurat şi dezumanizat, oricît de tipic şi pregnant ar fi aceasta sugerată. Ţinta supremă a scriitorului a fost să atragă atenţia asupra prăbuşirii sociale care determină o asemenea prăbuşire spirituală. Construind acţiunea romanului pe două planuri paralele (urmărirea dramei lui Leverkühn merge mînă în mînă cu evocarea decăderii Germaniei, de la instaurarea dictaturii fasciste pînă la transformarea ţării în cîmp de război), Thomas Mann îndreaptă toate luminile reflectorului său artistic spre o idee de covîrşitoare importanţă politică şi socială: cauza tragediei intelectualului stă în marasmul la care ţara a fost împinsă de orînduirea bazată pe cruzime şi nedreptate. „Un despotism infam — povesteşte Serenus — hotărît de la început neantului, transformase Germania într-o temniţă a torturilor. Acum zidurile sale groase s-au prăbuşit. Ruşinea noastră se etalează văzului întregii lumi." Tragedia lui Leverkühn este privită de Thomas Mann ca răsfrîngere individuală a unei mari tragedii naţionale, ceea ce imprimă eroului măreţie tragică, o uriaşă forţă generalizatoare. Cît de meschine ne apar, privite de la această perspectivă, comentariile sau reproşurile în legătură cu identitatea Leverkühn-Schönberg!

Scriindu-şi romanul în plin război şi simţind cu fiecare capitol cum se apropie ceasul de pe urmă al sistemului fascist, Thomas Mann, cuprins de o răscolitoare neliniște, are o viziune apocaliptică a nenorocirii patriei sale. „O, Germanie, te rostogoleşti în prăpastie!" — exclamă el la un moment dat. Falimentul unui sistem politic odios i se înfăţişează ca prăbuşire a întregii naţii. Copleşit de catastrofa militară a ţării sale, Mann vede în germani „un popor care nu mai are încredere în sine, un popor moraliceşte consumat". Îi era desigur greu scriitorului să înţeleagă în acele tragice zile că nu poporul german pierea, ci o formă denaturată a vieţii politice din Europa epocii — cea legată de despotismul şi obscurantismul nazist.

Diatriba demascatoare, Mann o rosteşte cu profundă durere, iar această durere ajunge uneori pe culmile desnădejdii. El îşi dă perfect seama că orînduirea totalitară este sortită pieirii de către istorie şi o urăşte pentru antiumanismul ei. Dar nevăzînd forţe capabile a salva patria, el se teme totodată de catastrofa pe care, raţional, o doreşte. De aici, dramatica sa nelinişte şi ezitare. Nehotărîrea politică a lui Mann se răsfrînge şi în atitudinea sa oarecum echivocă faţă de personalitatea lui Leverkühn: deplînge lipsa omenescului din el şi totuşi îl iubeşte cu pasiune admirativă. Desigur că dacă şi-ar fi privit eroul de pe poziţia unui ideal social ferm şi a forţei menite să redea patriei măreţia pierdută, Mann ar fi fost mai puţin indulgent faţă de eroul său, ar fi dezvăluit mai neiertător esenţa anti-umanistă a acestuia. Chiar aşa stînd lucrurile, ceea ce a făcut Mann pentru o mai bună înţelegere a crizei morale, care a zguduit intelectualitatea secolului nostru, este de nepreţuit.

★

Metamorfoza suferită de-a lungul veacurilor de către motivul faustian a însemnat, printre altele, o treptată

intensificare a supliciilor cărora trebuia să le facă față conștiința eroului. „Tînguirea doctorului Faustus", ca de altfel întreaga tragedie a lui Adrian Leverkühn, reprezintă ultimul și cel mai teribil supliciu căruia i-a fost supus zbuciumatul erou. De data aceasta, el a fost constrîns nu numai să se îndoiască și să guste amarul înfrîngerilor în lupta sa pentru cunoaștere, dar să se dezică de propria-i esență, de ceea ce era mai nobil în el. Faust-ul autentic, cel goethean, nu pregetă o clipă să caute lumina adevărului, chiar în cele mai grele clipe, iar în creația închinată obștei găsește sensul suprem al existenței sale ; Faust-ul leverkühnian se cufunda din ce în ce mai adînc și cu o voluptate sinistră în întunericul solitudinii, individualismului și disperării, iar ieșirea n-o găsește decît în invocarea tînguitoare a morții. Jinduind să iubească și să se bucure de viață, Faust-ul goethean îi cere diavolului dragoste și tinerețe și nu pregetă să-și vîndă sufletul în schimbul lor. Lui Leverkühn, diavolul îi cere ca preț renunțarea la iubire și la trăirea vieții în toată intensitatea ei umană. Această autonegare a sa avea să-i fie fatală lui Faust-Leverkühn.

Cumplitul desnodămînt al cărții lui Mann nu semnifică cîtuși de puțin falimentul motivului faustian însuși. Înfrîntă fusese numai o anumită înțelegere a legendarului erou — cea aparținînd intelectualității pustiite de criza societății contemporane.

Povestea înfricoșătoare despre ultimul supliciu al doctorului Faustus necesită o neapărată continuare — cea închinată izbăvirii și renașterii acestuia. Cine va continua capodopera lui Thomas Mann ?

PREZENȚA LUI WAGNER ÎN OPERA LUI THOMAS MANN

I

Acum o sută de ani, cînd mulți, poate chiar cei mai mulți, se întrebau dacă nu cumva reforma muzicală inițiată de Wagner ține mai degrabă de șarlatanie decît de artă, un scriitor francez îndrăznea să se opună acestei quasi-generale porniri antiwagneriene a publicului. Gestul său era cu atît mai temerar cu cît se producea într-o țară în care, pe atunci, ideile și muzica lui Wagner nu se bucurau nici de cea mai mică simpatie. În întîmpinarea primei reprezentații pariziene a lui *Tannhäuser*, pasionatul wagnerian francez publică un studiu intitulat : *Richard Wagner și Tannhäuser*, menit să risipească măcar cîteva din prejudecățile și mai ales ignoranța care alimentau furia antiwagneriană. Strădania sa fu însă infructuoasă : opera căzu cu răsunet. Bravul entuziast al lui Wagner nu se descurajă însă și publică după spectacol o mușcătoare diatribă la adresa celor ce jubilau cu suficiență și declarau muzica lui Wagner ca definitiv înmormîntată. Era — cum spune Thomas

Mann — „primul wagnerian din Paris și unul din primii wagnerieni veritabili". Era totodată primul scriitor în ale cărui frămîntări creatoare muzica lui Wagner se infiltrase adînc și determina reacții. Era Charles Baudelaire.

De o sensibilitate muzicală cu totul neobișnuită la un scriitor, Baudelaire simțea în muzica lui Wagner vibrațiile caracteristice omului acelei vremi, noile necesități spirituale care băteau din ce în ce mai puternic la porțile gîndirii artistice. „Nici un muzician nu excelează ca Wagner în zugrăvirea spațiului și profunzimii, materiale și spirituale... El posedă arta de a traduce, prin gradații subtile, tot ce este excesiv, imens, ambițios, în omul spiritual și natural. Ascultînd această muzică arzătoare și despotică, ți se pare uneori că regăsești zugrăvite pe fondul întunericului, sfîșiat de reverie, amețitoarele concepții ale opiului". În *Tannhäuser* el deslușește „langori, amestecate cu fioruri și întretăiate de neliniști, reveniri neîncetate spre o voluptate care promite să stingă, dar nu stinge niciodată setea, palpitul furios al inimii și simțurilor, poruncile imperioase ale trupului". Wagner îi pare lui Baudelaire „ca reprezentantul cel mai autentic al firii moderne" prin „intensitatea nervoasă", „energia pasionată a expresiei".

Nu este greu să sesizezi în aceste caracterizări ecouri ale lirismului baudelairean. Scriitorul descoperea în opera compozitorului accentele pe care le simțea fremătînd în propriul său suflet sau poate îl îndrăgise pe Wagner pentru că simțea în el un frate spiritual. Nu este însă numai atît : contactul cu muzica wagneriană i-a permis lui Baudelaire să ia act în deplină luciditate de propria sa chemare, i-a limpezit drumul creației. Într-o scrisoare către Richard Wagner, anterioară celor două eseuri, Baudelaire spunea : „M-ați învins numaidecît. Ceea ce am trăit este de nedescris și dacă veți binevoi să nu rîdeți, voi încerca să formulez prin cuvinte. Mi s-a părut mai întîi că această muzică îmi era cunoscută,

pentru ca doar mai tîrziu, gîndindu-mă la ea, să înţeleg de unde venea acest miraj ; mi se părea că această muzică era *a mea* şi o recunoşteam aşa cum orice om recunoaşte lucrurile pe care îi este hărăzit să le iubească". Spiritul wagnerian în poezia lui Baudelaire — iată o temă care ar merita poate să fie luată în consideraţie de către istoria literară, ea deschizînd perspectivele unei înţelegeri mai complexe a poetului. Evocînd momentul aprinselor dispute wagneriene de la jumătatea veacului trecut, Thomas Mann relevă ambiţia lui Baudelaire de a face din cuvînt un instrument analog cu limbajul wagnerian, „ceea ce — spune el — avu consecinţe considerabile pentru lirismul francez".

Căldura şi admiraţia cu care Thomas Mann face să retrăiască pasiunea wagneriană a lui Baudelaire nu este întîmplătoare. Romancierul german descoperea în poetul francez un precursor ; simţea şi el fremătîndu-i în piept aceeaşi pasiune pe care însă, ca profund cunoscător al muzicii (cum nu era Baudelaire), o va explora pînă în cele mai intime ascunzişuri ale sale. Dacă putem vorbi despre un sens wagnerian în lirismul lui Baudelaire, la Thomas Mann înrîurirea wagneriană apare ca una dintre cele cîteva mari coordonate ale creaţiei.

II

Atracţia spre muzica lui Wagner poate fi găsită încă în operele de tinereţe ale lui Thomas Mann : micul domn Friedemann, eroul nuvelei cu acelaşi nume, rămas de mic infirm, îşi jură să stăvilească orice pornire erotică, ştiind că ea nu-i poate aduce decît suferinţe. Reuşeşte o bună bucată de vreme să se ţină departe de focul mistuitor al iubirii neîmpărtăşite, pînă cînd aceasta la un moment dat îl cuprinde în fatala ei vîlvătaie. Momentul decisiv fusese seara în care Johannes Friedemann stătuse în aceeaşi lojă alături de Gerda Rinnlingen la

spectacolul cu *Lohengrin*. Muzica lui Wagner declanșase elanurile ce fuseseră atîta vreme înăbușite. Doar schițat în nuvela amintită, acest motiv este curînd reluat și adîncit de către Thomas Mann în nuvela *Tristan*. Într-un sanatoriu este adusă într-o bună zi o tînără pacientă, Gabriele Klöterjahn, soția unui comerciant plin de sine și vulgar. Lăsată singură în sanatoriu, se împrietenește cu un tînăr scriitor, Detlev Spinell, în care puritatea și noblețea sufletului ei găsesc un ecou vibrant. Comuniunea pe care ei o realizează este o clipă de sublimă elevație într-o existență banală și mediocră. Ea se întrerupe brusc prin ofensiva fulgerătoare a tuberculozei de care Gabriele suferea și pe care reîntoarcerea grosolanului domn Klöterjahn o îndreaptă spre un sfîrșit fatal. Dragostea celor doi pensionari ai sanatoriului nu se declară niciodată și totuși ea ni se transmite cu putere. Este miracolul realizat de muzica wagneriană pe al cărei fond cele două suflete se întîlnesc și se contopesc. Seara cînd Gabriele îi cîntă lui Spinell la pian fragmentele din *Tristan și Isolda* reprezintă culminația sentimentului care, neexteriorizîndu-se, ne apare cu atît mai incandescent. „Ea cînta preludiul cu o mișcare lentă, exagerată și chinuitoare, cu pauze prelungite neliniștitor între diferitele motive. În motivul dorului o voce singuratică și rătăcitoare în noapte lăsă să i se audă întrebarea plină de teamă. Apoi urmă o tăcere și o așteptare. Și, iată, deodată se auzi răspunsul. Același sunet sfios și singuratic, de data aceasta însă mai limpede, mai gingaș. O nouă tăcere. Apoi, cu același sforzato potolit și minunat care e ca un fel de reîmbărbătare și de reînflăcărare divină a patimii, se auzi însăilîndu-se motivul dragostei, ridicîndu-se tot mai sus, înălțîndu-se în extaz, într-o dulce înlănțuire, căzînd și iar topindu-se, în timp ce violoncelele, cu sunetul lor grav, plin de grea și dureroasă voluptate, își spun cuvîntul, continuînd melodia". Și descrierea lui Mann continuă pe pagini întregi în care perspicacitatea mu-

zicală, transfigurarea poetică și profunzimea psihologică se topesc într-un tot dominat de o singură idee : aceea a iubirii care îi unea pe Spinell și Gabriele, așa cum odinioară îi unise pe Tristan și Isolda. Muzica lui Wagner era martoră, părtașă, declanșatoare a acestui sentiment. Analizînd muzica lui Wagner, scriitorul ne dezvăluie imensa și nemărturisita dragoste a personajelor nuvelei sale.

Pe măsură ce Mann cîștigă în maturitate, acest motiv al muzicii wagneriene, ca eliberatoare a sentimentelor încătușate, se îmbogățește cu noi semnificații. Și în *Sîngele Wälsungilor* muzica lui Wagner — respectiv spectacolul cu *Walkiria* — este cadrul în care sentimentul se definește, capătă formă. Ca și în *Tristan*, nu este un cadru neutral, ci unul care reflectă și totodată invadează sensibilitatea eroilor. Iubirea din *Sîngele Wälsungilor* este însă de un fel deosebit, este iubirea incestuoasă dintre doi frați gemeni. Thomas Mann nu alesese arbitrar spectacolul cu *Walkiria*, căci nuvela sa relua tocmai tema acestei opere : dragostea dintre Siegmund și Sieglinde, fiii lui Wotan, care se reîntîlnesc după o îndelungată și dureroasă separare. Personajele nuvelei lui Thomas Mann vor purta aceleași nume, scriitorul urmărind minuțios analogia cu opera wagneriană. El conferă acțiunii și personajelor sale un sens foarte apropiat celui pe care îl avea mitologica plăsmuire a *Tetralogiei*. Mitul la care recursese Wagner era, după cum se știe, întruchiparea simbolică a inevitabilei pieiri a burgheziei și puterii inumane a capitalului. Lumea Zeilor condusă de Wotan, din care se trăgeau Siegmund și Sieglinde, se apropie de amurgul său. Din legătura incestuoasă a celor doi fii ai lui Wotan se va naște Siegfried, omul puternic și pur, prin al cărui eroism tirania aurului va fi nimicită, în locul ei instaurîndu-se umanitatea adevărată. Iubirea incestuoasă a celor două personaje din nuvela lui Thomas Mann, desfășurată sub semnul unui mare rafinament artistic și totodată al ne-

putinței de a crea, e simbolică. Se prăbușește o lume, lumea în care firescul relațiilor umane a fost încălcat, lumea intelectualului izolat, a culturii esoterice, a sterilității spirituale.

Evoluția gîndirii lui Mann aduce așadar cu sine aprofundarea social-filozofică a motivului wagnerian. Vom găsi o culminație a acestui proces în celebrul roman *Doctor Faustus*. În pactul său cu diavolul, Adrian Leverkühn se obligă să renunțe la dragoste în schimbul unei neobișnuite forțe de creație. Nu mi se pare hazardat a desluși aici ecoul primei verigi din tetralogia wagneriană — *Aurul Rinului*: nu va putea intra în posesia miraculosului tezaur din străfundurile fluviului decît cel care acceptă să renunțe pentru totdeauna la dragoste. Nu este exclus ca renunțarea lui Alberich să-i fi sugerat lui Thomas Mann crunta decizie pe care o ia Adrian Leverkühn. Ținta renunțării este desigur alta la Thomas Mann, Leverkühn urmărind puterea spirituală, în timp ce Alberich nu era mînat decît de o josnică poftă de îmbogățire. Consecința renunțării este însă aceeași în ambele cazuri: dezumanizarea. Dacă Alberich simbolizează burghezia în ce are ea mai vulgar și brutal, Leverkühn ne face să ne gîndim la vîrfurile cele mai spiritualizate ale acestei clase în plină dezagregare.

III

Supremul omagiu adus de Thomas Mann muzicii wagneriene este însă cartea sa *Suferințele și măreția lui Richard Wagner*.

Comentarea muzicii de către un scriitor nu este un lucru rar. Sînt însă foarte rare comentariile scriitoricești substanțiale, acelea care dezvăluie esența fenomenului muzical și nu se bazează numai pe reveria al cărei zbor te plimbă prin încîntătoare, dar foarte subiective imperii poetice. Necunoscînd muzica în mod profesionist,

scriitorii înlocuiesc de cele mai multe ori incapacitatea orientării sigure în labirintica gîndire muzicală prin asociaţii şi metafore mai mult sau mai puţin adecvate conţinutului obiectiv al muzicii. Există multă ingeniozitate, dar şi mult arbitrar în reflecţiile lui Heine sau Stendhal, Balzac sau Tolstoi şi din toate se degajă un evident diletantism, căci diletantismul, oricît de măiestrit s-ar deghiza, îşi trădează întotdeauna prezenţa. Ceea ce nu înseamnă că un comentariu diletant dar inspirat nu poate fi mai interesant şi mai stimulator decît consideraţiile savante dar plate ale muzicologului de profesie. Cînd scriitorul este însă dublat de un perspicace cunoscător al muzicii — ceea ce se întîmplă în rarisime cazuri — el se ridică în înţelegerea şi interpretarea operelor muzicale pe culmi inaccesibile specialiştilor cu mentalitate de castă. Aşa stau lucrurile cu monumentala analiză făcută de Romain Rolland creaţiei lui Beethoven şi cu deosebire ultimelor lui cvartete. Pe aceeaşi culme stă eseul lui Thomas Mann despre Richard Wagner, mult mai modest ca dimensiuni, dar cel puţin tot atît de greu în semnificaţii.

Radiografia la care Thomas Mann supune personalitatea lui Wagner se face prin prisma razelor emanate de marile personalităţi ale veacului trecut. Masivitatea concepţiei, tehnica leit-motivului homeric, dar mai ales „naturalismul înălţat la puterea simbolului şi devenind mit", permit o apropiere între Wagner şi Zola, între *Tetralogie* şi *Rougon-Macquart*. Respingerea artei ca divertisment şi înţelegerea ei ca mijloc de a purifica o societate coruptă îl înrudeşte pe Wagner cu Tolstoi. Ca şi opera lui Ibsen, muzica lui Wagner degaja în primele ei perioade o forţă revoluţionară, pentru ca, pe măsura înaintării în vîrstă a autorilor, „să piardă în culoare şi să se îndrepte spre mit şi ceremonial" : *Parsifal* şi *Cînd morţii se vor deştepta*, aceste cîntece de lebădă ale celor doi „magi ai Nordului" sînt amîndouă „celebrări ale unui solemn rămas bun, ultime cuvinte înaintea

tăcerii eterne, cu ceva ceresc în măreţia sclerotică a oboselii lor". Investigaţiile wagneriene în adîncimile tenebroase ale subconştientului sînt asemănate de Mann cu cercetările psihologice ale lui Freud, iar „stările sufleteşti stranii şi infernale" care se întîlnesc în *Parsifal* îl duc cu gîndul la lumea eroilor lui Dostoievski. Analiza se ramifică în continuare prin desluşirea filonului schopenhauerian, a influenţelor nietzscheene, a reminiscenţelor din poetica lui Novalis. Radiografia obţinută prin prisma unor asemenea paralelisme este de o covîrşitoare complexitate. Imaginea ce rezultă este aceea a unui Wagner care sintetizează toate problemele timpului său, multiplele şi antagonicele tendinţe ale veacului al XIX-lea. În concepţia lui Mann, Wagner apare ca imaginea unificatoare a spiritualităţii unei întregi epoci pe care poate nimeni n-a întruchipat-o atît de cuprinzător.

Situîndu-se pe o poziţie superioară muzicologilor care se îndeletniceau cu disecţia acordurilor şi melodiilor wagneriene, Thomas Mann a înţeles că năzuinţa supremă şi cea mai intimă a compozitorului era de a depăşi muzica, de a spune ceva şi a crea o atmosferă de ordinul unor sublime viziuni poetico-filozofice. A înţelege adecvat muzica wagneriană, înseamnă a-ţi da seama că ea nu este muzică în sensul obişnuit, adică pur muzical al cuvîntului, că era transcende tot timpul domeniul limitat al sonorului. „Un celebru şef de orchestră care tocmai dirijase *Tristan* — îşi aminteşte scriitorul — îmi spunea pe drumul de înapoiere : «Aceasta nu mai este muzică». O spunea în sensul pe care îl dădea acestor cuvinte emoţia noastră comună, dar consimţămîntul admirativ pe care îl subînţelegem astăzi fusese precedat la început de un refuz iritat. O muzică cum este aceea a *Călătoriei lui Siegfried pe Rin* sau tînguirea la moartea eroului (piese care produc urechii şi spiritului nostru o inefabilă plăcere), toate acestea reprezentau ceva nemaiauzit, în înţelesul scandalos al cuvîntului. Această ghirlandă de motive simbolice care se repetă,

asemănătoare unor pietricele rostogolite de torentul unei muzici elementare, nu putea fi luată drept muzică în sensul lui Mozart şi Beethoven. Însemna să ceri prea mult de la preludiul la *Aurul Rinului*, atribuind numele de muzică acordului în mi bemol care îl constituie. Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor". Năzuinţa lui Wagner spre o artă sintetică, a cărei apariţie să facă inutilă existenţa autonomă a feluritelor arte, i se pare însă lui Thomas Mann „o barbarie infantilă". Pe cît îi adoră muzica, pe atît este Mann de indiferent, ba chiar ironic, în legătură cu teoriile lui Wagner. Reuşita artistică a operei sale dovedeşte nu temeinicia teoriilor compozitorului, ci măiestria sa, intensitatea forţei sale de expresie.

IV

Carte a unei pasionate iubiri, *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner* este departe de a fi o carte apologetică. Thomas Mann nu îl idealizează pe Wagner, ci îi scoate la iveală contradicţiile dînd astfel poate cea mai profundă explicaţie atracţiei fascinante exercitată de această muzică. Ea place nu prin ceea ce unii ar numi „laturi pozitive", ci prin forţa cu care ea evocă viaţa în bogăţia multicoloră a manifestărilor ei adeseori contradictorii.

Tipică pentru această viziune dialectică a lui Thomas Mann e următoarea caracterizare: „Wagner are un fel sănătos de a fi bolnav şi un fel morbid de a fi eroic". Identifică în opera lui Wagner o seamă de tendinţe decadente constînd din predilecţia autorului pentru patologic, pentru extazul mistic, pentru erotismul exacerbat. „Eroinele lui Wagner — spune el — au toate mai mult sau mai puţin ceva care seamănă cu o formă nobilă a isteriei, ceva de ordinul somnambulismului, ceva extatic şi vizionar, care conferă eroismului lor

romantic o tentă de modernitate". În Kundry (din *Parsifal*), „acest trandafir al infernului", Mann vede „o adevărată piesă de patologie mistică". Pentru ca printre toate aceste „flori ale răului" să treacă vijelios, dar impregnîndu-se de miresmele lor, un curent de eroic optimism, personificat în figura lui Siegfried. Extinzîndu-și analiza și asupra lui Wagner-omul, Thomas Mann stabilește sursa acestei contradicții dintre morbiditate și vitalitate într-o particularitate bio-psihologică a compozitorului : chinuit pînă la ipohondrie de obsesia epuizării nervoase și de gîndul morții, Wagner s-a dovedit în același timp capabil de o titanică forță de muncă. Dădea în fiecare clipă impresia că este gata să se prăbușească sub apăsarea istovirii fizice și gîndurilor sumbre, pentru ca dintr-o dată energii neobișnuite să țîșnească, alimentînd acțiuni și înfăptuiri gigantice.

O altă contradicție minuțios analizată de către Mann este aceea dintre extremul rafinament și irezistibilul caracter popular al muzicii lui Wagner. Compozitorul știe să fie sublim și naiv în același timp. Aidoma personajului său Kundry, sfîșiată între o viață păcătoasă și una angelică, spune Thomas Mann, operele lui Wagner „duc o dublă existență, ele fiind simultan spectacole pentru matineuri populare și obiecte ale iubirii sufletelor pline de experiență, de suferință și de excesiv rafinament". Și această contradicție își are originea în structura omului din Wagner ; acest pasionat al luxului, care nu putea compune decît amenajîndu-și un cadru somptuos, ura convenționalismul, fățărnicia și inumanitatea societății burgheze, visînd, bineînțeles la modul utopic, o orînduire a dreptății și fraternității.

Tendințele maladive și ezoterice pe care le descoperă Thomas Mann în opera lui Wagner sînt înțelese de acesta ca semn al unui fenomen mai general : simptomele crizei spirituale, care avea să pună curînd stăpînire pe intelectualul și în mod deosebit pe artistul din societatea burgheză. În slăbiciunile psihologiei wagneriene recu-

noaştem premisele acelui teribil zbucium, care va aduce conştiinţa lui Adrian Leverkühn pe piscul desnădejdii. Cînd citeşti analizele făcute de Thomas Mann operelor muzicale ale lui Adrian Leverkühn în care demonicul şi puritatea, senzualitatea şi elevaţia, forţa şi slăbiciunea, pasiunea şi cerebralitatea îşi dau tot timpul mîna, nu poţi să nu-ţi aminteşti paginile consacrate fascinantelor contradicţii din muzica wagneriană. „Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner" sînt desigur pregătirea şi anticamera *Doctorului Faustus*. Pentru a putea descrie acel sfîşietor „Cîntec de durere al doctorului Faustus", Thomas Mann a trebuit să facă experienţa cunoaşterii, trăirii şi explicării lui *Tristan* şi *Parsifal*.

V

Nu poţi înţelege pe deplin semnificaţia comentariului lui Thomas Mann dacă nu ai parcurs acel necruţător pamflet antiwagnerian care este cartea lui Friederich Nietzsche : *Cazul Wagner*. Nietzsche începuse prin a fi un fervent adorator al operei wagneriene, în cinstea căreia cartea sa de tinereţe, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*, oficia un adevărat cult. De altfel, numai dintr-o iubire frenetică se putea naşte o ură atît de pătimaşă şi Thomas Mann era pe deplin îndreptăţit să spună că „nemuritoarea critică făcută de Nietzsche lui Wagner mi-a părut întotdeauna un panegiric, cu simplă schimbare de semn, o nouă formă de glorificare. Era o ură plină de dragoste". Evenimente asupra cărora nu este locul să ne oprim au schimbat cu vremea radical poziţia lui Nietzsche faţă de Wagner ; din apologet el devenea demascatorul acestuia. Îl irita năzuinţa lui Wagner de a face din muzică un instrument subordonat viziunii sale poetico-filozofice. Vedea în această tentativă un atentat la integritatea muzicii. Negîndu-i lui Wagner calităţi intrinseci muzicale, Nietzsche nu ezită

a declara că muzica lui Wagner este pur şi simplu o muzică proastă, probabil că cea mai proastă care s-a putut scrie vreodată. Cînd un muzician nu mai ştie să numere pînă la trei, el devine muzician „dramatic", devine „wagnerian". Pentru încercarea de a face din muzică expresia unei dramaturgii, a unor procese psihologice, ieşind astfel din sfera mărginită a combinaţiilor pur muzicale, Wagner este contestat de Nietzsche în chiar calitatea sa de compozitor : „Întreaga sa viaţă Wagner şi-a petrecut-o repetînd că muzica sa nu este numai muzică ci ceva mai mult, infinit mai mult. «Nu numai muzică» — nici un muzician nu vorbeşte aşa... Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta era teoria sa şi totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndeşte astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge întregul univers să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă «dat fiind că exprimă infinitul» ; toată viaţa sa a fost comentatorul «ideii»."

Total ostil concepţiei după care muzica trebuie să transmită un mesaj etic major, Nietzsche persiflează intenţia lui Wagner de a exprima prin muzica sa o anumită filozofie, preocupare pe care o ia în batjocură, deoarece vede în ea expresia unei incapacităţi de a crea frumuseţi pur muzicale. Neputînd făuri idei muzicale originale şi nobile, Wagner aleargă după himere metafizice, găsind astfel trecere pe lîngă cei impresionabili la artificiile speculative. „Wagner a devenit moştenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel, se entuziasmează azi pentru Wagner, şcoala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toţi adolescentul german a fost cel care l-a înţeles. I-au fost suficiente două cuvinte : „infinit" şi „semnificaţie"... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri, ci cu ideea : belşugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba-oarba în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seduce el pe tineri". Ne dăm acum seama ce

precisă orientare polemică avea entuziasmul lui Mann pentru această calitate a muzicii wagneriene de a fi nu numai muzică, de a tinde spre ceva ce transcende sonorul. Deşi, făcînd elogiul acestei calităţi, el nu-l pomeneşte pe Nietzsche, Mann are tot timpul în vedere antipatiile şi argumentele acestuia.

Tunător răsună mînia lui Nietzsche atunci cînd vine vorba de laturile maladive ale psihologiei wagneriene. În intensitatea pasională a muzicii lui Wagner, care atinge adesea puncte paroxistice, el nu vede decît un fenomen patologic : „Această boală generală a întregului organism, această decrepitudine şi surescitare a întregii mecanici nervoase". Punînd o despotică stăpînire pe cugetul filozofului, ideea supraomului îi deformase modul de percepere al muzicii, făcîndu-l să descopere imaginare pericole acolo unde nu era în fond decît o intensă expresie umană. Pe teoreticianul supraomului, care iniţiase cultul forţei brutale şi cinice, îl nemulţumea simpatia lui Wagner pentru slăbiciunea şi suferinţa omenească, sarcastic denunţate cîndva de el în *Menschliches, allzumenschliches*. Vedea în muzica lui Wagner o dezechilibrare şi o epuizare a organismului („produce indigestie, slăbeşte stomacul"), a acelui organism pe care, pentru triumful ideii de supraom îl dorea integru, atletic. El va proclama de aceea cu o oroare nu lipsită de comicitate : „Arta lui Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei. Caracterul complex al pasiunilor sale, sensibilitatea exacerbată, gustul care cere excitaţii tot mai puternice, instabilitatea ridicată de el la rangul de principiu, dar mai ales alegerea eroilor şi eroinelor, concepuţi ca tipuri fiziologice (o galerie de bolnavi !), toate acestea, reunite, ne oferă un tablou patologic care nu lasă nici un fel de îndoială : Wagner este un nevropat... Medicii şi fiziologiştii găsesc în Wagner cazul cel mai interesant sau cel puţin un caz foarte complet".

Mai ales împotriva lui *Tristan și Isolda* se răzvrătește puritanismul fanatic al lui Nietzsche. Îngrozit de amploarea pe care o căpătase erotismul în această operă, în care vedea o transpunere nerușinată a ideii de *libido*, Nietzsche se întreabă : „Cine va cuteza să pronunțe cuvîntul potrivit, necesar pentru a caracteriza arzătoarele porniri ale muzicii din *Tristan* ?" În ceea ce-l privește, Nietzsche declară că nu se apropie de partitura acestei opere decît după ce și-a pus mănușile.

VI

Prudența profilactică preconizată de Nietzsche i se pare lui Mann de-a dreptul hilară, dacă nu chiar tartufiană. Pe marginea întrebării pline de îngrijorare pe care Nietzsche și-o pune în legătură cu *Tristan* — „cine va cuteza să pronunțe cuvîntul potrivit... ?" — Thomas Mann se întreabă la rîndul său : „Ce este aici de cutezat ? Senzualitate, senzualitate enormă, spiritualizată, dusă pînă la misticism, zugrăvită cu un extrem naturalism, senzualitate pe care nici o realizare n-o va potoli — iată cuvîntul potrivit și te întrebi de unde vine dintr-o dată la Nietzsche, „spiritul cel mai liber", această burzuluială împotriva sexualității la care face aluzie în denunțul său psihologic. Nu abandonează el astfel rolul său de apărător al vieții contra moralei ? Nu-și scoate aici urechile arhimoralistul, fiul de pastor ? Și marea are efecte narcotice și în același timp stimulatoare ca acelea pe care le produce Wagner și totuși nimeni nu se dedă vreunor speculații psihologice în legătură cu ea. Ceea ce-i place marii naturi, trebuie să-și aibă locul său și în marea artă ; cînd Baudelaire, integral și pozitiv ferit de moralism, evocă, cu un naiv entuziasm de artist, extazul alcătuit din desfătare și cunoaștere în care l-a cufundat *Preludiul* la *Lohengrin*, cînd exaltă beția opiului și extraordinara voluptate a

marilor altitudini, el dovedeşte desigur infinit mai mult curaj în fața vieții şi libertate spirituală decît Nietzsche cu «prudența» sa bănuitoare".

Thomas Mann îl înțelege şi-l zugrăveşte pe Richard Wagner într-un spirit care a depăşit entuziasmul sentimental al lui Baudelaire, dar mai ales a ştiut să se țină departe de moralizatorul criticism nietzscheian. Jerba exclamațiilor admirative generos risipite de poetul francez se condensează la Mann într-o analiză lucidă care, dezvăluind aspecte contradictorii, nu anihilează sau atenuează entuziasmul, ci doar îi dă mai multă substanță, îl curăță de impuritățile apologetice. Spiritul critic pe care-l arborează Nietzsche este adus de Mann pe adevăratul, normalul său făgaş, acela al obiectivității ce nu se lasă nici o clipă întunecată de dogme şi fanatisme, al receptivității binevoitoare față de tot ce s-a născut dintr-un dureros şi sincer efort spiritual. Înțelegîndu-l pe Wagner aşa cum este, neidealizîndu-l şi neponegrindu-l, Thomas Mann izbuteşte să fie în critica sa mult mai profund decît mîniosul Nietzsche, iar dragostea sa şi-o dovedeşte cel puțin tot atît de mare ca aceea a entuziastului Baudelaire.

VII

Obiectivitatea lui Thomas Mann nu avea însă în ea nimic olimpic. Cu toată aparența sa de cercetare imparțială, eseul despre Richard Wagner era pentru scriitor o armă de care se servea în afirmarea umanismului său militant. Lucrarea a fost concepută în primele luni ale lui 1933, la scurtă vreme după instaurarea regimului hitlerist şi în ajunul plecării definitive a scriitorului din patrie. Eseul despre Wagner era o ripostă dată încercării guvernanților de a face din muzica Wagneriană scutul agresivului naționalism propovăduit şi practicat de nazişti. Era o tendință mai veche, identificabilă încă în

vremurile lui Bismark, şi care se amplificase pe măsură ce forţele imperialiste ale Germaniei cîştigau în aroganţă. „Opera wagneriană fusese instalată în rolul său naţional oficial şi a rămas pînă acum legată de acest Reich negru-alb-roşu, deşi, în profunzimile fiinţei sale, ba chiar şi în felul său de a fi germană, ea nu are mai nimic comun cu forţele autoritare şi militariste". Viziunii îngust-naţionaliste asupra lui Wagner, Thomas Mann îi opune imaginea unui Wagner care a năzuit spre semnificaţii universale, a iubit oamenii şi a visat să-i vadă înfrăţiţi sub semnul sacru al artei, a prevestit şi cîntat eroismul revoluţionar al celor ce vor nimici puterea exploatatorilor. Moştenitori legali ai spiritului wagnerian au dreptul să se considere nu cei care încearcă să readucă omenirea la sclavie, ci cei ce luptă pentru totala ei eliberare. Căci, spune scriitorul, pe Wagner „nici o tentativă de întoarcere înapoi nu poate să şi-l revendice, dar orice voinţă întinsă spre viitor poate fi sigură că Wagner este cu ea".

CREAŢIA ARTISTULUI CA ACT EROIC

„...pentru a fi un adevărat creator trebuie să fi murit mai întîi."
(Tonio Kröger)

„Mulţi oameni şi-l imaginează pe compozitor ca pe un privilegiat, petrecîndu-şi viaţa pe un pat de trandafiri. O, iluzie ! În ceea ce mă priveşte, îl voi descrie ca pe un om pradă torturilor ce erau aplicate odinioară martirilor."

Nu este numai o destăinuire autobiografică, o mărturie cu valabilitate strict personală în aceste cuvinte enesciene, ci o definire a însuşirii procesului creator la cei pentru care a crea constituie raţiunea supremă de existenţă. Nu se dovedeşte capodoperă decît opera în care s-a încorporat o mare suferinţă ; geniul artistic al poporului a intuit-o înfăţişînd jertfirea fiinţei iubite ca tribut pe care Meşterul Manole trebuie să-l plătească unei crude şi implacabile Providenţe, dacă vrea să-şi desăvîrşească lucrarea. Sublima frumuseţe a actului demiurgic insuflă artistului putere de rezistenţă la infernala tortură spre care, în deplină conştienţă, se îndreaptă cînd se supune acestei legi obiective a oricărei

autentice creații. Aidoma sacrificiului exaltat al martirilor de altădată, această suferință este însă impregnată de o bucurie ce poate merge pînă la voluptate — sursă a unei melancolice seninătăți, victorioasă peste efort, crispare, desnădejde, istovire. Așa își înălțase creația Gustav Aschenbach, eroul *Morții la Veneția*, acesta era tipul de eroism glorificat de operele sale. „A avea ținută în fața destinului, a-ți păstra frumusețea în mijlocul chinurilor, nu înseamnă numai răbdare; înseamnă o realizare activă, un triumf pozitiv și figura Sfîntului Sebastian este în această privință cel mai frumos simbol, dacă nu al artei în genere, măcar al artei despre care e vorba".

Autobiografie? Aparențele temperamentale și biografice nu te invită să tragi concluzia că această problemă ar fi fost cardinală în gîndirea lui Thomas Mann. Echilibrat și robust ca tip intelectual, sănătos și rezistent pe plan fizic, cu o viață personală, pare-se, destul de senină și împlinită, Mann a lăsat în urma lui impresia neechivocă a unei existențe armonioase, ca aceea de care s-au putut bucura — rarisime situații! — un Goethe sau un Tolstoi. Îi invocă de altfel atît de des, încît presupunerea unei înrudiri spirituale cu aceștia n-ar fi deloc lipsită de temei. Motivul martirajului ca preț al creației prea revine însă obsedant la el, prea are caracter de leit-motiv pentru a nu exprima convingeri intime vitale. Se obișnuiește a se considera că prozatorul sau dramaturgul, în virtutea obiectivității necesare genului epic sau dramatic, trebuie să exprime nu atît eul său cît psihologia celor din jur pe care îi supune unei riguroase și imparțiale observații. Mann nu era de această părere: „Eu tot zugrăvesc contururi umane, dar acestea nu reprezintă pe altcineva decît pe mine însumi" — spunea el în eseul *Bilse și eu*. Numai cel care a plătit cu sînge capacitatea de a crea se poate întreba atît de patetic: „Artistul de acest gen... vrea să cunoască și să creeze, să cunoască profund și să creeze frumos. Suportă,

mîndru şi răbdător, chinurile inevitabil legate de cunoaştere şi creaţie, ceea ce conferă vieţii sale trăsăturile eroismului moral. Ştiu oare oamenii ceva despre aceste chinuri ? Despre faptul că orice făurire, creaţie, naştere înseamnă boală, luptă şi chinuri ale facerii ?" (idem) Reflecţie care în „Romanul unui roman", lucrare prin excelenţă autobiografică, dobîndeşte proporţiile unei concepţii despre destinul uman : „Viaţa este un martiriu şi numai cînd suferim putem spune că trăim cu adevărat". Nu încape îndoială : se simţea atras de această temă pentru că ea reprezenta (cum ni se spune în legătură cu Aschenbach) „mai mult decît o simplă observaţie, era ceva trăit, era însăşi formula vieţii şi gloriei lui, era cheia operei sale".

„*Biciul talentului*". Cum să nu fie creaţia asemănătoare chinurilor facerii cînd ea înseamnă — dacă e adevărată creaţie — scufundare în adîncuri subterane şi scormonire desesperant de migăloasă pînă la descoperirea acelor preţioase minereuri din care expresia îşi construieşte nobleţea şi originalitatea ? Căutarea formei, a „cuvîntului ce exprimă adevărul" este un act chinuitor şi nu numai prin efortul presupus, dar mai ales prin rara sau amăgitoarea lui încununare de succes. „Arta nu este cîtuşi de puţin cunoaştere care eliberează şi «reprezentare» pură, ci, dimpotrivă, voinţă care luptă la maximum ; ea este adevărata roată a lui Ixion" — spune Thomas Mann în *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner*. Iubindu-şi îndeletnicirea mai mult decît pe cele mai apropiate fiinţe, mai mult decît pe sine însuşi, artistul vede totodată în lucrarea ale cărei forme s-au conturat în el cel mai îngrozitor duşman al liniştii, al echilibrului său. Iată-l în *Ceas greu* pe Schiller, ca un nou Oedip, faţă în faţă cu acest mereu reînviat Sfinx care este viitoarea operă : „Privea clipind grăbit, dureros şi ostenit lucrarea de lîngă care fugise, această greutate, această apăsare, această tortură a con-

științei, această mare ce trebuia sorbită pînă la fund, această povară îngrozitoare, care era mîndria și nenorocirea, cerul și anatema sa". Ar putea să evite lupta, s-ar putea feri de acest Sfinx retrăgîndu-se în aurita mediocritate a unei existențe obișnuite, cu ambiții mărunte, dar știe că atunci ar fi și mai nefericit ; cei hărăziți creației sînt făcuți să poarte crucea, nu s-o lepede (Tolstoi avea „sentimentul crucii", spunea Mann) — în asta și constă dacă nu fericirea, măcar rațiunea lor de a trăi. Își făcuse o întreagă filozofie din necesitatea și rodnicia suferinței pentru artist și această convingere, generînd stoicism, îi dădea puteri pentru continuarea luptei : „Credea în suferință, credea atît de adînc, atît de sincer în ea, încît socotea că ceea ce e legat de suferință nu poate fi nici rău, nici nefolositor... Talentul însuși nu era el oare suferință ? Numai cîrpacilor și diletanților, numai celor neștiutori și celor neputincioși, care nu trăiesc sub apăsarea și disciplina talentului, le țîșnesc ideile cînd scriu... La temelia lui el înseamnă *necesitate*, o cunoaștere critică a idealului, un nesaț care nu-și însușește și nu-și lărgește cunoștințele decît după multe chinuri. Și pentru cei mai mari, cei mai nesățioși, talentul înseamnă biciul cel mai crunt". Schiller, așa cum și-l închipuie Mann, nu ezită să arunce o umbră de suspiciune asupra lui Goethe, al cărui olimpianism îl dezaprobă, dar nu fără o secretă invidie. Cît ar vrea parcă, și el, ca nașterea să se producă lin, previzibil, fără dureri ! Este însă posibil așa ceva ? Să-i fi fost tortura creației străină lui Goethe ? Nu era olimpianismul lui numai o aparență ? Schiller nu-și pune aceste întrebări, e convins că cel „pe care-l iubea cu o dușmănie plină de dor" nu suferea cît suferea el, și atunci face din înfruntarea martiriului un semn de superioritate, autopropulsîndu-se spre zone și mai înalte decît cele unde tronează zeusianul Goethe : „E mai ușor să fii... zeu decît erou ! Mai ușor... Pentru celălalt (Goethe — n.n.) era mai ușor ! Să poți despărți cu mînă înțeleaptă și norocoasă

cunoaşterea şi creaţia e un lucru ce-ţi dă seninătate, eliberîndu-te de chin şi dăruindu-ţi rodnicia izvorului. Dar dacă actul creaţiei e ceva divin, cunoaşterea, în schimb, înseamnă eroism şi cel ce creează în deplină cunoaştere este în acelaşi timp şi zeu şi erou !" Dar nu numai acest orgoliu dă artistului-erou forţă de rezistenţă şi înaintare. Mai intră în actul creator, oricît de chinuitor ar fi el, şi un fior sacru, graţie căruia cel pîrjolit de flăcările infernului are tot timpul sub ochi imaginea reconfortantă a Paradisului, fior despre care Thomas Mann vorbeşte în *Romanul unui roman :* „Munca grea în artă, ca o bătălie, ca un naufragiu, ca un risc mortal, te apropie de Dumnezeu, insuflîndu-ţi o smerită speranţă în binecuvîntare, ajutor, milă şi trezind în tine un fior religios".

Boală şi natură. Tortura, suferinţa joacă un rol atît de mare în felul cum înţelege Thomas Mann creaţia pentru că, în concepţia lui, aceasta este inseparabilă de ideea bolii. Noţiunea este luată, în primul rînd, într-un sens general, filozofic (exhaustiv precizat în eseul despre *Goethe şi Tolstoi).* Boală înseamnă, după Mann, îndepărtare de la cursul obişnuit al naturii, răzvrătire împotriva legilor ei. Nici vorbă ca fenomenului să i se atribuie o accepţie peiorativă : „întrebuinţez aici cuvîntul de boală ca termen filozofic ; nu este o negare sau o condamnare, ci numai o constatare, în care există tot atîta stimă ca şi în noţiunea de sănătate". Că nu este o simplă constatare, că în atitudinea lui Mann vibrează o anumită simpatie reiese chiar din această precizare (în ciuda dorinţei autorului de a se arăta imparţial). Temeiul acestei simpatii care — cum se va vedea îndată — înseamnă şi preferinţă este convingerea că întreaga creaţie spirituală a omului este expresia şi rezultatul luptei împotriva naturii. „Căci — zice Mann — dacă este o exagerare să spui că boala este spirit şi chiar (ceea ce ar suna prea tendenţios) că spiritul este boală, totuşi ambele noţiuni sînt în modul cel mai strîns legate între ele. Spi-

ritul este mîndrie, răzvrătire emancipatoare (luînd acest cuvînt în sensul său pur logic şi militant) contra naturii, rupere de ea, îndepărtare, înstrăinare ; spiritul este ceea ce îl înalţă pe om, substanţa care s-a desprins de natură şi simte extrem de limpede opoziţia dintre el şi ea, care se ridică deasupra întregii vieţi organice, iar problema aristocratismului constă poate în aceea că omul e cu atît mai *om*, cu cît s-a îndepărtat mai mult de natură, cu cît este mai puternic bolnav". Aşadar, conchide Mann, pentru a înlătura orice echivoc (şi pentru ca paradoxul afirmaţiei sale să fie total, exasperînd pe cei ce văd în boală un fenomen negativ) : „în spirit, în boală sălăşluieşte măreţia omului, iar geniul bolii este mai uman decît geniul sănătăţii". Nu este greu de dedus că arta, ca formă superioară a spiritului şi deci manifestare evoluată a bolii, este expresia cea mai înaltă a nobleţii omului. Acesta este probabil şi motivul pentru care zbuciumul artistului a reprezentat de atîtea ori pentru marele scriitor umanist fie temă a creaţiei (Aschenbach, Kröger, Leverkühn, Schiller), fie obiect de reflecţii estetice (Michelangelo, Goethe, Nietzsche, Dostoievski, Tolstoi, Wagner).

Fecunditatea bolii. Boala are însă şi un sens organic, cel propriu, care nu poate fi trecut cu vederea. Însemnînd şi ameninţare a forţelor vitale, ea aduce o notă ce pare discordantă cu acea semeţie a omului revoltat din care Thomas Mann făcea conţinutul filozofic al noţiunii de boală. Şi Mann, într-adevăr, nu ocoleşte acest aspect, supunîndu-l în eseul „Dostoievski, dar cu măsură !" unei ample tratări ; îl abordează însă nu pentru a aduce corective sau limitări tezei sale, ci pentru a demonstra cu încă un argument inseparabilitatea manifestărilor superioare ale spiritului de ideea bolii. Echivalînd cu o îndepărtare a conştiinţei de starea naturală, creativitatea înseamnă implicit şi o tulburare dureroasă, o dezechilibrare a organismului. S-ar putea ca

tocmai această abatere de la cursul biologic natural să fie terenul favorabil pe care răsare ceea ce Mann numea „răzvrătire emancipatoare" față de natură, adică creația spirituală. Sînt desigur cazuri — și poate cele mai numeroase — cînd o boală degradează ființa umană, dar și altele în care ea determină o intensificare a vitalității : „Boala — spune Mann — poate fi privită din două puncte de vedere — fie ca decădere a forțelor vitale, fie ca avînt al acestora". Un organism grav minat se poate dovedi de o fecunditate spirituală uimitoare, de neimaginat chiar pentru un organism integru care — în ciuda integrității sale — poate uneori adăposti un spirit steril. Este cu totul discutabil adagiul latin care preconiza „mens sana in corpore sano". Cum au putut ieși creații nepieritoare ale geniului uman din niște trupuri atît de chinuite ca cele ale lui Michelangelo, Mozart, Schiller, Dostoievski, Nietzsche ? Nu cumva „mens sana" înseamnă mai de grabă mediocritatea conformistă și satisfăcută de sine a acelui mic burghez al antichității romane care era patricianul, decît adevărata sănătate a spiritului, cea care înseamnă înflorire intelectuală, forță de creație, „răzvrătire emancipatoare" ? Nu este o deformare biologică să coroborezi neapărat ideea de boală cu moartea sau declinul forțelor vitale, să o opui antinomic sănătății ? „Declar cu toată hotărîrea, spune Thomas Mann : se maturizează sau poate se naște a doua oară concepția umanistă după care noțiunea de viață și sănătate trebuie să fie smulsă științelor naturale și înțeleasă cu mai multă libertate, cu o mai mare evlavie și, în orice caz, cu un mai mare respect al adevărului decît o face biologia, care aspiră spre un anumit monopolism în acest domeniu. Căci omul nu este numai o ființă biologică".

Un bolnav nu devine, desigur, automat artist, dar mai toți marii artiști au cunoscut un dezechilibru al organismului, o tulburare a stării naturale. Mann se arată întru totul de acord cu teza că „e cu neputință să

fii artist şi să nu fii bolnav". Exaltarea spiritului, fără de care creaţia nu poate fi concepută, este favorizată tocmai de această tulburare a organismului : ea „naşte în bolnav valuri de forţă şi îmbătătoare euforie, senzaţia subiectivă a avîntului forţelor vitale şi o intensificare reală deşi — vorbind în limbaj medical — patologică a capacităţilor creatoare". În faţa prodigioasei impetuozităţi de care au dat dovadă unii artişti-martiri ca Dostoievski sau Michelangelo, torturaţi pînă la zdrobire de relele fizice, te întrebi — zice Mann — dacă nu trebuie „să vedem în boală rodul unui surplus de forţă, o anumită explozie, forma extremă a unei sănătăţi titanice şi să ne convingem că cea mai înaltă vitalitate poate avea înfăţişarea unei palide cloroze". Cînd se dovedeşte generatoare de valori mai poate fi boala privită ca antagonică sănătăţii şi vieţii ? O asemenea boală, afirmă Mann, „atrage după sine ceva ce este mai important şi mai rodnic pentru viaţă şi pentru dezvoltarea ei decît starea normală certificată de medici. Se ştie că viaţa nu s-a putut niciodată lipsi de boală şi cred că nu există mai stupidă maximă decît cea care spune că «din boală nu se poate naşte decît boală». Viaţa nu este o domnişoară mofturoasă şi am putea spune, socotesc eu, că o boală creatoare, stimulatoare pentru genialitate, boala care învinge obstacolele aidoma unui călăreţ ce sare din stîncă în stîncă — o astfel de boală este infinit mai scumpă pentru viaţă decît sănătatea care se tîrăşte leneş pe drum drept aidoma drumeţului obosit. Viaţa nu e o logodnică scrupuloasă, ei îi este absolut străină orice diferenţiere etică între sănătate şi boală". Prezentînd boala ca pe un izvor de fecunditate şi forţă nu numai pentru individul creator dar şi pentru întreaga colectivitate, viziunea lui Thomas Mann culminează apoteotic : „Ea (viaţa) pune stăpînire pe fructul bolii, îl înghite, îl mistuie şi abia şi l-a însuşit că acesta s-a şi transformat în sănătate. O întreagă masă, o întreagă generaţie de tineri receptivi şi indestructibil sănătoşi se

aruncă asupra creației geniului bolnav, asupra celui a cărui boală s-a transformat în genialitate, se entuziasmează în fața ei, îl laudă, și-l integrează, fac din opera lui un bun al culturii care este vie nu numai datorită pîinii de casă a sănătății. Și toți vor jura pe numele marelui nebun, toți cei care acum, grație nebuniei lui, sînt deja izbăviți de necesitatea de a fi nebuni. Înflorind de sănătate, ei se vor hrăni cu nebunia lui și în ei el va fi sănătos. Cu alte cuvinte: anumite zboruri ale sufletului și cunoașterii sînt imposibile fără boală, nebunie, „crimă" spirituală, iar marii nebuni sînt jertfe ale omenirii, răstigniți în numele înălțării ei... în numele unei sănătăți superioare".

Vitalitatea, sănătatea implicate de ideea bolii nu diminuează totuși cu nimic intensitatea suferințelor artistului minat. El creează nu numai stimulat de boală dar și împotriva ei, și prin această împotrivire (care uneori capătă aspecte cu adevărat supraomenești) el afirmă încă o dată eroismul ca fundamentală condiție a marii creații. Printr-un astfel de eroism putuse fi edificată opera de creație a lui Gustav Aschenbach: „Mărturisea chiar odată, printre rînduri, că aproape tot ce e măreț în opera lui apăruse ca un fel de înfruntare și că izvorîse în ciuda necazurilor, chinurilor, sărăciei, părăsirii, în ciuda slăbiciunii trupești, a viciului, a patimei și a o mie de alte piedici". *(Moartea la Veneția)*. Insistînd pe tema bolii și a rolului ei stimulator pentru artist, Thomas Mann nu o face cîtuși de puțin dintr-o înclinare morbidă, din dorința de a exalta boala în sine. Elogiul său privește de fapt forța spirituală a artistului care, cu titanic efort, învinge slăbiciunea și suferința, căci știe că ele pot fi fecunde numai dacă sînt dominate. Iată de ce vorbea Thomas Mann despre „fenomenul bolii ca măreție și al măreției ca boală". Superioritatea morală a omului, și a artistului în particular, se manifestă nu în condiții de senină prosperitate, ci în co-

nexiune intimă cu boala, grație căreia și în ciuda căreia spiritul se afirmă triumfător.

R e n u n ț a r e. Încercarea cea mai grea căreia geniul rău al creației supune rezistența morală a artistului este însă interdicția deplinei expansivități și comuniuni sufletești, a acelor bucurii omenești simple dar fundamentale care dau culoare vieții și o fac suportabilă. Acaparatoare fără limită, și cu atît mai acaparatoare cu cît impulsul lăuntric este mai acut, creația îl cere integral pe artist, îi refuză sau îi reduce pînă la desființare dreptul de a se înfrupta din voioșiile, libertățile, desfătările care fac parte din însăși natura existenței umane. „Și nu trebuie să fiu prea mult al tău ; nu pot din pricina acestei chemări să fiu pe deplin fericit prin tine" — își zise în *Ceas greu* Schiller privindu-și soția, adormită, în timp ce el încearcă cu disperare să-și formuleze gîndul care nu se lasă prins. A-și procura o bucurie din cele pe care semenii săi le au zilnic la îndemînă echivalează la artistul obsedat de chemarea sa cu o sărbătoare, o recompensă răscumpărătoare pentru toate privațiunile îndurate, dar și cu un furt, cu o dezertare față de sine însuși, care toarnă în bucurie veninul remușcărilor. În cazul unui scriitor sau compozitor posedat de idealul său, imperativul dăruirii artistice va constrînge totdeauna despotic aspirația de împlinire umană, făcînd ca artistul să absoarbă omul. Atît e de dominatoare și fascinantă vocația creației încît — își zise Mann în *Suferințele și măreția lui Richard Wagner* — „e greu să nu crezi într-o voință metafizică proprie operei care vrea să fie realizată și pentru care viața creatorului ei nu este decît un instrument, o involuntară victimă adusă jertfă". Dezumanizată prin această auto-amputare a expansivității spre ceilalți, existența începe să devină apăsătoare. „Mă simt adesea obosit de moarte reprezentînd mereu umanul fără a lua și eu parte la ce e uman" — mărturisește Tonio Kröger. Iar în cartea sa despre Wagner, Mann citează — în sprijinul ideii sale — o scri-

soare cu conţinut asemănător a compozitorului către Liszt: „Înaintez din zi în zi spre ruină sigură; existenţa îmi este un indescriptibil neant. Nu cunosc nimic din adevăratele bucurii ale vieţii: pentru mine dragostea este un obiect al imaginaţiei iar nu de experienţă. Iată de ce a trebuit ca inima să urce în creier iar existenţa să-mi devină pur artificială: nu mai pot trăi decît ca «antist», artistul a înghiţit întreg omul din mine". Ceea ce i-a dat putere de rezistenţă lui Wagner (şi celor din familia lui spirituală) a fost conştiinţa importanţei vitale a acestui sacrificiu pentru creaţie: pentru ca să ia fiinţă o artă mare, trebuie, cum spune Tonio Kröger, ca omul din creator „să fi murit mai întîi"; cînd el se încăpăţînează să trăiască, arta este cea care trebuie să moară — aşa s-ar putea formula reciproca logică a reflecţiei puse de Thomas Mann pe buzele eroului său.

Însingurarea. Mai există însă şi o altă forţă care-l obligă pe artist să-şi reprime nevoia şi dorinţa de comunicare afectivă: incapacitatea celor din jur de a-l înţelege şi iubi aşa cum este, cu ciudăţeniile şi contradicţiile sale. Năzuind sincer spre apropierea cordială („Un om care să-ţi fie prieten! Vrei să mă crezi că aş fi mîndru şi fericit să găsesc printre oameni un prieten?" — îi spune Tonio Kröger Lisavetei Ivanovna) el constată, dureros contrariat, că între el şi ceilalţi s-a deschis o prăpastie şi că, pe măsură ce înaintează în dăruirea sa artistică, această prăpastie se lărgeşte din ce în ce mai tragic: „Literatura nu e o profesie ci un blestem... Începi să simţi că eşti însemnat pe frunte, că eşti într-un contrast enigmatic cu ceilalţi, cu oamenii obişnuiţi, cu cei care sînt aşa cum trebuie. Abisul de ironie, de îndoială, de împotrivire, de cunoaştere şi de simţire care te desparte de ceilalţi oameni se cască din ce în ce mai adînc. Eşti singur, şi de aici încolo nu mai încape înţelegere". Scenele unde idealistul, interiorizatul, inadaptabilul Tonio este opus camaradului său Hans pe care nu-l inte-

resează lacrimile regelui Filip din *Don Carlos*, prietenei sale Ingeborg care i-l preferă pe Hans, mai puţin complicat şi mai teluric, în sfîrşit, mulţimii care îşi dezlănţuie, petrecînd la chermeză, pofta de viaţă — aceste scene dau grandoare de simbol amărăciunii celui ce se simte „însemnat pe frunte" şi „în contrast enigmatic cu ceilalţi. Situaţia lui este fără ieşire căci, dedicîndu-se total creaţiei (arta mare nu acceptă jumătăţi de măsuri !) s-a hărăzit unei existenţe singulare pe care cei din jur, cînd n-o condamnă, o ocolesc. Şi atunci se produce complexul încarnat de Wagner în al său Lohengrin : coborît din imperiul pur dar rece al Graalului în mijlocul oamenilor obişnuiţi a căror afecţiune o doreşte, el se loveşte de suspiciuni şi uneltiri ; se va întoarce şi se va închide aşadar în lumea sa, aflată la altitudini unde priveliştea sublimă trebuie contemplată într-un aer aproape irespirabil prin tăria lui. Este exact ceea ce gîndea şi simţea Eminescu în *Luceafărul* său, unde substratul autobiografic şi meditaţia asupra condiţiei creatorului de geniu sînt la fel de evidente ca în *Lohengrin*-ul wagnerian. Este şi drama lui Tonio Kröger.

Dezumanizare. Violentîndu-se şi reprimîndu-se necontenit artistul — această „involuntară victimă" a propriei sale creaţii — îşi construieşte cu vremea o a doua natură. Mai exact însă ar fi să spunem că îşi deformează, îşi perverteşte adevărata natură şi, astfel privită, această existenţă în care artistul a înghiţit omul, constituie cea mai tipică manifestare a ceea ce Mann înţelege prin *boală*. Îngheţare a sensibilităţii, secătuire sufletească, o sumbră indiferenţă, adică senzaţii care-l fac pe artist să privească lumea „cu un rece ochi de mort" — iată semnele acestei boli. Aici ajunge Tonio Kröger : „Se văzu cum era, ros şi mîncat de ironie şi de spirit, cu sufletul pustiit şi paralizat din pricina cunoaşterii, supus caznelor ca un martir, bolnav, şi plînse cu hohote". Nici vorbă de sterilitate : înţeleasă de către Mann sub semnul fecundităţii, această boală a spiritului

reprezintă pentru Tonio Kröger (şi pentru cei asemănători lui) stimulentul esenţial, climatul cel mai propice creaţiei. Suferind din cauza desensibilizării, eroul lui Mann este convins de fatala necesitate a acestei stări pentru artist: „Sentimentul, sentimentul cald, pornit din inimă, e întotdeauna banal şi nefolositor; şi numai iritaţiile şi extazele reci ale sistemului nostru nervos, detracat şi artistic, au un caracter estetic. Trebuie să fii, în oarecare măsură, ceva în afară de ceea ce e uman, să fii chiar neuman, să fii, faţă de ce e omenesc, într-un raport ciudat, impersonal şi depărtat, ca să fii în stare şi mai cu seamă să fii ispitit să-l reprezinţi, să-l mînuieşti după voie şi să-i dai o formă şi plăcută şi de efect. Talentul în ce priveşte stilul, forma şi expresia presupune dintru început existenţa acestui raport rece şi selectiv faţă de factorul omenesc, ba chiar şi o oarecare lipsă şi lepădare de ce e uman. Căci simţul sănătos şi puternic — aşa este şi aşa rămîne — e lipsit de gust". Cu alte cuvinte şi pe scurt, dezumanizarea artistului e chezăşia înaltei umanităţi a operei. Mai există însă un aspect, în creativitatea astfel alimentată, acela legat de tragismul dezumanizării. Dacă puterea de a crea se vede, în condiţiile bolii sufleteşti, considerabil amplificată, este şi pentru că artistul nu putea găsi decît în ea un mijloc de a rezista pustiirii interioare. Aşa se explică frenezia cu care unii mari artişti, dovedind o energie inepuizabilă, trec de la operă la operă, iar adesea lucrează la cîteva simultan. Este ceva disperat în eroismul care stă la baza acestei proliferări, uneori miraculoase, a geniului.

Situaţia devine în cel mai înalt grad tragică atunci cînd — printr-un joc al enigmaticelor ei forţe — natura însăşi îşi lipseşte propria creatură de ceea ce este mai natural decît orice — capacitatea de a iubi — aducînd deci pe lume un bolnav. Este Adrian Leverkühn, eroul din *Doctor Faustus*, nevoit încă din adolescenţă a mărturisi prietenului său Serenus Zeitblom că nu simte în

sine nici un fel de căldură. Glacialitatea sa evoluează spre o respingere ostilă a tot ce ține de căldura sufletească : bunătatea, iubirea, fraternitatea i se par „baliverne de umanist". Dar Leverkühn este în același timp — îngrozitor paradox ! — un spirit de cea mai înaltă intelectualitate (de aici apropierea făcută de Mann între rafinament și barbarie) pe care această răcire nu numai că nu-l poate lăsa indiferent dar îl face să sufere feroce. Incompatibilitatea celor două atitudini este înșelătoare : cînd te lipești prelung de o bucată de gheață nu ai senzația că frige ? Dăruită de natură ca o compensație pentru ceea ce îi luase (poate că lipsa uneia implică fatal prezența cesteilalte ?) înzestrarea artistică genială îi servește lui Leverkühn drept refugiu ; vrînd să evadeze din vidul sufletesc, numai aici găsește el puțin aer care să-i facă existența posibilă. Departe de a reprezenta o neverosimilă imixtiune mistico-fantastică, apariția diavolului care-i propune un pact tocmai în acest sens (stimularea maximă a forțelor creatoare în schimbul renunțării la iubire) este expresia simbolică a unei evoluții inexorabile spre totala dezumanizare. Diavolul de altfel precizează că ceea ce pretinde infernul, al cărui trimis era, este în sensul naturii, mai bine zis al bolii artistului : „Dragostea îți este interzisă, pentru că ea încălzește. Viața ta va trebui să fie ca gheața — iată de ce nu-ți este permis să iubești nici o ființă omenească... O răcire generală a vieții tale și a raporturilor tale cu oamenii este inerentă naturii lucrurilor, ba mai degrabă este în chiar natura lor : noi nu-ți impunem nimic nou... De frigul vieții tale te vei putea încălzi doar la flacăra creației". În același spirit îi este prezentat lui Leverkühn infernul, sub a cărui protecție va trăi de acum încolo dar spre care, de fapt, tinsese dintotdeauna : „Infernul nu-ți va oferi nimic esențial, nou, nimic decît ceea ce a și devenit la tine o orgolioasă obișnuință. Infernul nu este în fond decît o continuare a vieții extravagante. Mă rezum în două cuvinte. Esența sa, sau dacă preferi sa-

voarea sa, constă în aceea că îi lasă pe oaspeţii săi să aleagă între răceala extremă şi o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlînd între aceste două stări : de-abia sînt într-una că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină. Dar îndată, şi în sensul cel mai infernal, aceasta din urmă le devine insuportabilă". Triumful bolii, distrugător de suflet şi creator de valori, este la Leverkühn deplin. Aproape neverosimil de dezumanizată, figura acestuia are tipicitatea personalităţilor excepţionale în care se concentrează, ca într-un focar orbitor, tot ce e mai caracteristic unei categorii umane, unor procese sociale. E foarte îndoielnic ca vreun artist să fi putut trăi tragedia dezumanizării în gradul extrem în care a cunoscut-o eroul lui Thomas Mann : dar merită să ne întrebăm dacă nu cumva în fiecare autentic artist există o fărîmă din destinul lui Leverkühn.

Este însă atît de irespirabilă viaţa în vidul sufletesc iar oxigenul oferit de creaţia sa pare uneori atît de neîndestulător, încît artistul încearcă să se smulgă din raza de acţiune a necruţătoarei legi care guvernează destinele artei. Vrea să simtă inima umplîndu-i-se de căldura şi avîntul sentimentelor omeneşti, vrea să iubească. Aşa trebuie înţeleasă intenţia lui Leverkühn de a încălca pactul cu diavolul prin duioasa afecţiune pe care o arată micuţului Nepomuk. Infernul — adică propria sa condiţie de creator — îi trimite însă un înfricoşător avertisment : Nepomuk este secerat fără cruţare de destin, pierderea lui împingînd disperarea lui Leverkühn la paroxism. Nu este nimic mistic nici în această întîmplare prezentată de Thomas Mann ca o ripostă brutală a legii nesocotite : ea simbolizează o idee care, formulată de Camus în *Mitul lui Sisif*, ar fi avut, desigur, acordul total al scriitorului german : „La anumiţi oameni focul de eternitate care-i devoră este destul de mare pentru a arde şi inima celor ce-i înconjoară". Conştiinţa dezastrului pe care, prin ataşamentul său, l-ar putea aduce în existenţa altora, acţionează şi

ea inhibitor asupra omenescului din artist, înşurubîndu-l şi mai adînc în marasmul singurătăţii.

Luciditate stoică. Tragismul dezumanizării dovedeşte, în cazul lui Gustav Aschenbach, că poate atinge o intensitate şi mai strivitoare căci eroul *Morţii la Veneţia* are de suportat nu numai răceala de gheaţă a insensibilităţii, dar şi dogoarea de văpaie a unei patimi înjositoare. Terfelit în faţa propriei sale conştiinţe prin slăbiciunea cu care se lasă antrenat de această pasiune, potrivnică nu numai naturii dar şi legii de fier a creaţiei, el este aneantizat de ea : n-a avut puterea s-o domine, focul ei l-a prefăcut în scrum. Dacă, tiranizînd omul din el, artistul cunoaşte o teribilă dramă din care numai cu un supraumam eroism poate ieşi victorios, slăbirea acestei autoconstrîngeri tiranice poate să-i fie aşadar şi mai funestă : prin necontenite reprimări afectivitatea se acumulează imens şi exploziv în subterane de unde, dacă nu este straşnic supravegheată, poate izbucni nimicitor. Luciditatea artistică înseamnă, printre altele, dominarea nemiloasă a omenescului şi eliberarea de formidabilele lui presiuni prin supapa creativităţii ; în opera de artă pasionalitatea va ţîşni purificată, rodind nu numai pentru satisfacţia individuală, dar şi pentru cea a colectivităţii, a secolelor următoare. Aici Thomas Mann întinde mîna lui Proust care-şi încheia imensul ciclu, rod al unei chinuitoare ascetizări, cu reconfortanta concluzie : „Eu spun că legea crudă a artei cere ca fiinţele să moară şi noi înşine să murim, epuizînd toate suferinţele, pentru ca să crească nu iarba uitării ci cea a vieţii eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generaţiile vor veni să servească în veselie, fără a se sinchisi de cei ce dorm sub ea, „dejunul pe iarbă". Odată ce a înţeles şi şi-a însuşit imperativul implacabil al marii creaţii, acela care spune că „nu poţi culege o singură frunzuliţă din laurii artei fără a trebui s-o plăteşti cu propria-ţi viaţă" (Tonio Kröger) artistul a devenit virtual capabil să se ridice deasupra deznădej-

(„Nu-mi pot permite luxul de a dispera“ — spunea Enescu) și își urcă stoic magnifica Golgotă. Un asemenea curaj are multe șanse să fie mîngîiat de însuși omenescul pe care a trebuit să-l înăbușe : la existența celor simpli, la bucuriile cotidiene inaccesibile lui, el va privi cu o melancolică simpatie, suficientă pentru a aduce acel minim de seninătate de care o viață de crispat și mucenicesc eroism are atîta nevoie. Este culmea la care, pînă la sfîrșit, izbutește a se ridica mult torturatul Tonio Kröger : „Iubirea mea cea mai adîncă și mai ascunsă este aceea ce o nutresc pentru oamenii blonzi, cu ochi albaștri, pentru oamenii luminoși și plini de viață, pentru cei fericiți, pentru cei prietenoși, pentru cei obișnuiți. Nu osîndi această dragoste, Lisaveta. Ea e bună și rodnică. În ea e și nostalgie și jind plin de melancolie, și puțin dispreț, dar și o mare și neprihănită fericire“.



Nu este prea sumbru, prea monocrom, prea tendențios acest tablou al creației artistului, așa cum iese el de sub penelul lui Thomas Mann ? Iată o întrebare la care, pentru a răspunde cît de cît serios iar nu cu facile și suficiente sentințe moralizatoare, trebuie să fi trăit experiența marii frenezii a marii creații. Numai cel care a trecut pe acolo știe cum stau cu adevărat lucrurile. Cum nici pe departe nu este cazul cu autorul acestor rînduri, el s-a mărginit să expună cît mai obiectiv o viziune pe care totuși, dacă se abține să o exalte sau să o conteste, nu poate a nu o recunoaște ca grandioasă. Cei, cum spune Tonio Kröger, „cu semnul în frunte“ vor putea aprecia dacă această viziune corespunde realității sau măcar unei anumite realități.

TĂLMĂCIREA CĂLINESCIANĂ A MUZICII

„Tipul omului de litere muzician e atît de rar în țările latine..."
Romain Rolland *(Goethe și Beethoven)*

M-am așezat de cîteva ori, în ultimii ani, să redactez un articol despre insensibilitatea pe care majoritatea covîrșitoare a scriitorilor o arată față de fenomenul muzical, unii dintre ei nesfiindu-se să-și afișeze ignoranța în materie (cine știe, poate să se și mîndrească cu ea.) Confirmîndu-mi unele supoziții, reflecția lui Romain Rolland îmi dădea un imbold în plus să scriu — și nu cu duhul blîndeții — pe această temă. Dacă n-am făcut-o, dacă ori de cîte ori mă pregăteam să scot floreta renunțam să duc pînă la capăt gestul, este pentru că în literatura română a existat un George Călinescu.

Imensa, profunda pasiune a neuitatului maestru pentru muzică a spălat onoarea atîtor confrați întru litere care au uitat sau poate n-au aflat niciodată de nobila tradiție a scriitorului disponibil chemărilor acestei celei mai spiritualizate dintre arte : n-a fost muzica pentru un Shakespeare, un Goethe, un Rolland, un Tolstoi, un

Cehov, un Proust, un Mann — inspiratoare, personaj, mijloc de investigaţie psihologică ? Luînd loc, de altfel cu deplina conştiinţă a geniului său, în această strălucită galerie, Călinescu a deschis muzicii toţi porii sensibilităţii şi gîndirii sale. Puteai să nu fii de acord cu toate preferinţele maestrului (îl agrea, bunăoară, pe Raff !), mai ales cu cele antimoderne („o inimă bătînd à la Schönberg" i se părea o anomalie), dar neobişnuita capacitate de a înţelege muzica dinlăuntrul ei şi a-i caracteriza cu magistrală pregnanţă sensul, împing în umbră şi lipsesc de orice importanţă eventualele divergenţe. Tot aşa cum furia antiwagneriană a lui Tolstoi nu-i poate diminua cititorului obiectiv admiraţia pentru perspicacitatea vizionară cu care autorul *Sonatei Kreutzer* pătrundea în tainele acestei arte şi desluşea misterioasele ei ecouri în sufletele oamenilor.

O seamă de scriitori europeni au făcut, pe marginea muzicii, comentarii mai numeroase decît cele care alcătuiesc cantitativ modesta moştenire de eseistică muzicală rămasă în urma lui George Călinescu. La extrem de puţini însă definirea muzicii a depăşit divagaţia metaforică ce broda în jurul fenomenului muzical : în loc să ţîşnească din identificarea intimă cu muzica, aceste comentarii rezultau din plăsmuiri mai mult sau mai puţin arbitrare ale unei fantezii ce aveau cu muzica doar vagi puncte tangenţiale. Am recitit de curînd evocările muzicale ale lui Heine şi Balzac şi mi-am reconfirmat dezamăgitoarea impresie că, în spatele splendorilor metaforice, este foarte puţină substanţă muzicală, şi unul şi celălalt dovedindu-se a asculta mai atent şoaptele propriei lor muze, decît pe cele ale muzicii. Senzaţie pe care comentariile călinesciene, emanaţie şi prelungire a muzicii însăşi, nu ţi-o lasă niciodată. Cînd ni se spune că „Chopin declamă ca un poet frenetic, care vrea să rănească sufletele pentru Polonia, şoptind sau strigînd", că „arpegiind pe instrumentul său, descoperind toate ingenuităţile cromatice şi surprizele melodice

şi armonice, Chopin se codifică pe sine evitînd cu consecvenţă orice spasm dezordonat, rămînînd în sensul larg al cuvîntului foarte muzical şi obiectiv", comentatorul dezvăluie, prin aceste radiografii estetice, inima însăşi a muzicii chopiniene ; caracterizarea sa nu e cu nimic mai prejos, în ceea ce priveşte bogăţia de semnificaţii a formulării lapidare, decît vestita definiţie a lui Schumann : „tunuri ascunse în flori". Pentru a fi ajuns la o atît de chintesenţială înţelegere a muzicii lui Chopin, trebuie să o fi trecut de nenumărate ori prin tine, să fi ştiut a-i sesiza organizarea lăuntrică, a o auzi ca un muzician. Aşa recepta Călinescu muzica. De la literatură lua numai ceea ce putea arunca o lumină asupra sensului muzical ; asculta opera compozitorului cu valenţele muzicale ale sensibilităţii sale ; îşi constrîngea scînteietoarea imaginaţie poetică să se supună imperativelor muzicii. De cea mai inspirată calitate literară, comentariile călinesciene nu sînt niciodată literaturizante. Cauza acestei uluitoare puteri de a simţi specificul muzical în puritatea şi concreteţea lui — neobişnuită chiar şi la profesionişti — trebuie căutată în faptul că scriitorul nu se mulţumea să asculte muzică ori să facă din ea un decor al muncii cotidiene : a compune, a cînta din vioară era pentru el una din cele mai dragi îndeletniciri. Muzica vibra în el tot timpul.

Ascultarea şi practicarea muzicii n-au fost însă pentru Călinescu o „violon d'Ingres". Vedea în această îndeletnicire o pîrghie morală a existenţei : „Intelectualul are în vremea războiului momentele sale de criză acută, de mizantropie. Războiul zdruncină nervii, îndepărtează încrederea în valorile eterne. Noi îi recomandăm acestui intelectual muzica, şi nu atît ascultarea muzicii, cît executarea ei. Cine execută muzică îşi impune singur o disciplină". (*Sfaturi pentru vremuri de război*, septembrie 1939.) Prin sfaturile pe care le dădea intelectualului pîndit de criza morală întrevezi experienţa lui Călinescu însuşi în descoperirea puterilor reconfortante ale

muzicii. Cine simte „invaziunea marii tristeţi", să fie demn şi „să nu jeluiască cu Grieg", să cînte mai degrabă preludiul în do minor de Vivaldi, cu acea „jale abstractă, impasibilă, bună de opus acestor vremuri". *La Follia* de Corelli ne înalţă deasupra descurajantelor meschinării cotidiene: „este aici mişcare, agitaţia care întăreşte spiritul, dar fără senzualitatea muzicii moderne". „Veselia delicată" a lui Mozart, „solemnităţile calmante" ale lui Bach fac şi ele parte din valorile muzicale recomandate de scriitor ca terapeutică morală. Evidenta predilecţie a lui Călinescu pentru preclasicism şi clasicism este doar în aparenţă o evadare din epocă, deoarece în fond ea concordă cu puternica orientare a sensibilităţii muzicale moderne spre acele epoci, temporar umbrite de triumfurile zgomotoase ale romantismului şi renăscute în deceniile din urmă la o nouă şi mai strălucitoare viaţă. Nu spunea Webern că de fapt primul compozitor serial a fost J. S. Bach? Acelaşi sens modern îl are acordul gîndirii călinesciene cu lipsa de entuziasm a vremurilor noastre (mă refer, bineînţeles, la spiritele înaintate şi lucide) pentru exaltările romantice: „În genere e mai bine să fugiţi de orice sentiment, de orice fatalitate... Sentimentalismul dezacordează sufletul".

Se apropia de muzică probabil şi din nevoia de a depăşi unilateralitatea, atît de caracteristică şi atît de funestă pentru unele conştiinţe contemporane. Spirit universalist, amintind de marii umanişti ai renaşterii şi iluminismului, George Călinescu a tins spre o cuprindere integrală a Artei, arătîndu-se capabil a sesiza cu egală subtilitate atît trăsăturile specifice cît şi legăturile interioare ale diferitelor ei manifestări. Sensul muzicii el îl defineşte uneori făcînd apel la alte arte: „Chopin n-are sufletul feminin, erotica lui virilă este vădit înrudită cu aceea a unui Petrarca". În acest veac de înverşunate specializări, universul spiritual al lui Călinescu ne impune prin neobişnuita integritate şi bogăţie. Nu cred

să greşesc afirmînd că pasiunea pentru muzică, această artă a maximei spiritualizări, a alimentat în mod deosebit superbul elan al gîndirii lui Călinescu : altitudinea filozofică a reflecţiilor sale, permanenta năzuinţă spre universalitate şi esenţe. Nu este întîmplătoare insistenţa cu care el relevă capacitatea muzicii de a ne face să simţim că „viaţa e un act solemn, ceva depăşind existenţa empirică şi singulară a fiecăruia dintre noi", că (à propos de Oistrah) „instrumentul spune despre eternul uman, nu strigă nimic anecdotic". De la această înălţime a înţeles şi apreciat Călinescu fenomenul artistic în general. Gradul înalt de spiritualizare la care i-a ridicat gîndirea marea sa pasiune pentru muzică îmi aminteşte acea poezie intelectuală care adie din proza lui Proust sau Thomas Mann, aceşti frenetici amanţi ai Euterpei.

Teoretician, pe multiple planuri, al „inefabilului", Călinescu a văzut şi în muzică o expresie a unor trăiri ce nu pot fi altfel rostite decît prin melodii, armonii, ritmuri. Cu toate acestea, cei ce susţin imposibilitatea explicării verbale a muzicii nu găsesc în el un aliat. În faţa enigmaticului fenomen sonor, Călinescu nu dezarma cum făcea Thomas Mann cînd se apropia de cvartetul op. 132 în la minor de Beethoven : „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puţin această muzică — conţine lucruri pentru care, oricît ai vrea, nu poţi găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinaţie de epitete. În toate aceste zile, mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputinţă să găseşti un echivalent pentru spiritul, ţinuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneaţă ? Încăpăţînată, emfatică, proiectîndu-şi elanul spre înălţimile sublimului ? Nu e asta ! „Splendidă" — n-ar fi desigur decît o capitulare... Ajungi în cele din urmă la eticheta obiectivă, indicaţia *allegro appassionato* care mi se pare cea mai acceptabilă" *(Doctor Faustus)*. Şi nici asemenea

maestrului său Ibrăileanu care zicea : „Limba e mult mai săracă decît sufletul : sînt mai multe nuanțele stărilor sufletești — care sînt și așa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt și așa greu de găsit, și care nu pot da nuanța stării sufletești decît cu aproximație". După cum nu se refugia ca Proust în lumea reveriilor rătăcitoare, prin care scriitorul înlocuia caracterizarea fermă a tulburătoarei sonate de Vinteuil.

Oricît ar fi crezut în inefabilul muzicii, Călinescu rămînea mai presus de toate convins că muzica „este o artă echivalentă în adîncime cu filozofia, din planul discursiv" (*Despre muzică*) și, în consecință, scruta concentrat operele pentru a le constrînge să-și dezvăluie tainele, să reveleze sensuri majore. Muzica îi „vorbea" scriitorului despre problemele existenței, pentru a căror formulare el găsea întotdeauna expresia cea mai exactă, mai sugestivă. Nici unui muzicolog Simfonia I de Enescu nu i s-a confesat cu atîta dăruire ca lui Călinescu probabil pentru că nici unul nu a știut să o întrebe cu atîta înțelegere și, desigur, geniu : „Pentru ascultătorul neavizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Și cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca și poporul de spectacolul naturii, „zice" în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedicat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părțile (și bineînțeles însoțit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în șoptiri). Aci ecourile sînt pastorale, ci parcă frunzele căzute și tîrîte lent printr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funerarul n-ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vestește dezlănțuirea unui optimism grandios. Avem de-a face cu o impetuoasă *Eroică*. Dar nu este eroica marțială, lupta dramatică și romantică împotriva răului. De la grație pînă la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru."

După cum vedem, Călinescu, teoretician al inefabilului, nu a lăsat brațele neputincioase în fața misterului muzical, ci a purces la elucidarea lui, consecvent convingerii că „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții".

Eseistica muzicală călinesciană, deși sumară ca volum, dovedește peremptoriu deplina aplicabilitate a unei filozofii, a unei estetici, a unui stil de gîndire la fenomenul muzical. Din studierea moștenirii intelectuale a lui George Călinescu, muzicologii au de tras pentru profesia lor învățăminte nu mai puțin importante decît criticii literari. Ba aș spune că ele sînt cu deosebire necesare în breasla primilor, unde banalitatea și profesionalismul mărginit se lăfăie nestingherite.

II

MUZICA ŞI LUMEA IDEILOR

(Studiu despre Beethoven)

PROLOG: AŞA-ZISUL „SPECIFIC EMOŢIONAL" AL MUZICII ŞI CONSECINŢELE FETIŞIZĂRII LUI

Nu cumva Hegel a fost un fals profet? Prevestirea sa că afirmarea crescîndă a spiritului filozofico-ştiinţific va duce la dispariţia artei (care s-ar vedea depăşită şi inutilă) nu s-a dovedit ea oare tot atît de gratuită ca şi iluzia că societatea va încremeni în forma pe care o atinsese statul prusac — model şi ideal, zicea Hegel, de organizare armonioasă a colectivităţii? Cucerind poziţie după poziţie, forţa umană de abstractizare nu numai că nu a împins în umbră fenomenul artistic, dar l-a stimulat şi a generat astfel o nouă înflorire. Arta a intrat într-o etapă de efervescenţă intelectuală fără precedent.

Nu tezismul producţiilor pseudoartistice ai căror autori îşi propun să ilustreze idei abstracte îl avem desigur în vedere. Cum zicea Blaga, „la un poet este importantă nu filozofia pe care o pune în poezie, ci filo-

zofia pe care o are". Vorbind despre intelectualizarea artei contemporane ne referim la însăşi substanţa ei, străbătută de un curent reflexiv mai intens decît oricînd ; ne referim la însăşi gîndirea artistică, puternic stimulată să examineze şi să înţeleagă cu luciditate problemele existenţei umane. Cînd Brecht spunea „Teatrul meu e un teatru filozofic... adică un teatru care se interesează de comportarea oamenilor şi de ideile lor", el rostea un adevăr a cărui aplicabilitate depăşea nu numai hotarele propriei sale creaţii dar şi pe cele ale dramaturgiei. Întreaga artă modernă — prin ce are ea caracteristic, inedit, înaintat — este o artă prin excelenţă de idei.

Fecundată de orientarea ştiinţifico-abstractizantă a veacului, arta a căpătat sclipiri noi. Conţinutul psihologic i s-a decantat, expresia i-a devenit mai spiritualizată, proces atît de pregnant manifestat în eliberarea picturii şi sculpturii de tirania figurativităţii fotografice. Îndepărtarea sentimentalismelor şi retorismelor a adus după sine instaurarea unei demne sobrietăţi. Pierzîndu-şi orice credit, idilismele facile, amăgitoare, au cedat locul imaginii veridice a existenţei umane, în toată cutremurătoarea ei nuditate. Concepută sub semnul clarviziunii intelectuale, forma artistică a cîştigat în rigoare şi laconism, artistul arătîndu-se preocupat pînă la obsesie de folosirea raţională a mijloacelor artei sale, de rostirea unui mesaj cît mai dens într-un spaţiu şi prin modalităţi cît mai concentrate. Simplitatea liniilor viziunii moderne, simplitate ce-şi desfăşoară gama între candoarea infantilă (Klee) şi gravitatea ascetică (Webern), te pune parcă într-un contact direct cu ideea, altădată umbrită de abundenţa ornamentelor şi detaliilor, de somptuozitatea aparenţelor.

Aşadar, clasicizîndu-se în structura ei interioară, arta a căpătat totodată un plus de realism. Eternul romantism, propriu oricărei veritabile arte, nu a dispărut însă, el cunoaşte chiar o nouă potenţare prin acea vehemenţă

pe care artistul modern o pune în dezvăluirea adevărurilor majore. Se înşeală cei care, plini de regrete după sentimentalisme, retorisme şi idilisme, vorbesc despre ariditatea şi lipsa de fior poetic a noii viziuni în întregul ei, punînd aceste presupuse defecte pe seama intelectualizării gîndirii artistice. Incandescenţa emoţională şi poezia romantică sînt mai departe prezente, numai că ele au o înfăţişare nouă — şi tocmai de aceea atrăgătoare — prin pecetea pe care o pune asupra lor o reflexivitate evoluată. Aceasta era direcţia embrionar cuprinsă în afirmarea crescîndă a spiritului filozofico-ştiinţific la începutul veacului trecut, iar nu abolirea fenomenului artistic pe care — cum am văzut, fără temei — o profetizase Hegel. Progresul cugetării ştiinţifice ne-a prilejuit revelaţii din ce în ce mai impresionante, dar nici gîndirea artistică, în necontenită metamorfozare, nu s-a lăsat mai prejos : sonda ei a pătruns spre zone tot mai abisale ale existenţei, aducînd la suprafaţă probleme care încă nu deveniseră obiect de transfigurare artistică şi integrîndu-le astfel conştiinţei sociale moderne. Descoperirile pe care le reprezintă pentru spiritualitatea veacului al XX-lea creaţiile unor artişti ca Picasso sau Brâncuşi, Kafka sau Beckett, Varèse sau Messiaen, nu sînt cu nimic mai puţin importante, în ordine etico-estetică, decît cuceririle fizice şi matematice contemporane care au modificat substanţial imaginea tradiţională a universului.

Marea densitate intelectual-filozofică a artei moderne ne înnoieşte optica înţelegerii trecutului. Ne dăm seama că această luciditate nu a ţîşnit din neant, că — aidoma altor particularităţi ale stilului contemporan — ea reprezintă culminaţia unor acumulări, a unui îndelung proces pregătitor, că deci putem (dacă nu avem chiar datoria) să desluşim în valorile artistice ale secolelor precedente o tradiţie a reflexivităţii. Astfel privite, aceste valori îşi dezvăluie profunzimi de care contemporanii lor rămăseseră mai mult sau mai puţin străini.

Înţeles prin prisma teatrului modern, *Don Juan*-ul lui Mozart ne pune în faţa unor sensuri tulburătoare prin adîncimea, virulenţa, actualitatea lor — inaccesibile celor ce contemplă fenomenul mozartian sub zodia divertismentului. Aceste sensuri Kirkegaard le întrezărea încă acum un secol şi mai bine, Don Juan-ul lui Mozart părîndu-i a prevesti filozofia ce avea să devină existenţialism — ceea ce l-a şi determinat să-i consacre un memorabil studiu. Nu este însă nevoie să-l citeşti pe Kierkegaard, este suficient să observi că autocitarea — procedeu folosit de Ionescu în *Les salutations* — e anticipată de compozitor în finalul operei („Asta e dintr-o operă de Mozart", exclamă Leporello auzind în orchestră o melodie din *Nunta lui Figaro)*, că scriind o „comedie tragică", Dürrenmatt n-a făcut decît să inverseze termenii ce defineau *Don Juan* ca „dramma giocoso" iar ideea happy-end-ului sinistru (din *Vizita bătrînei doamne* sau *Metamorfoza)* provine din ideea mozartiană de a aduce după imaginea cutremurătoare a morţii eroului scena concluzivă a mediocrităţii înveselite şi triumfătoare — este deci suficient să remarci analogii ca acestea între teatrul modern, reputat prin „intelectualismul" său, şi opera unui artist de demult, ce nu se bucură de aceeaşi reputaţie, pentru a pune la îndoială străvechea prejudecată despre Mozart ca muzician de pură spontaneitate, incompatibilă cu atitudinea reflexivă. Într-un spirit asemănător îl interpretează esteticianul polonez Jan Kott pe Shakespeare, pe care-l numeşte (intitulîndu-şi chiar în acest fel cartea) „contemporanul nostru" ; cititorul rămîne uimit în faţa potrivirii dintre problematica lui *Hamlet* sau *Richard III* şi frămîntările prilejuite de totalitarismele epocii noastre, potrivire explicabilă prin profunzimea cu care Shakespeare a intuit unele legi fundamentale ale naturii umane şi evoluţiei sociale. Întemeietorii dodecafonismului nu au obosit să combată învinuirea că metoda lor ar fi fost o născocire arbitrară şi au demonstrat în repetate rînduri

anticiparea reformei seriale de către maeştrii clasici şi romantici. „De cînd se scrie muzică toţi marii maeştri au avut instinctiv în faţa ochilor acest ţel“ — spunea Webern şi „Bach mînuieşte uneori cele 12 note de o manieră care te îndeamnă să-l numeşti primul compozitor dodecafonic“ — adăuga Schönberg aruncînd astfel o lumină cu totul nouă şi surprinzătoare asupra marelui cantor.

Nu este desigur vorba de a ne reprezenta creaţiile trecutului ca inspirate de oracole care, şoptindu-le autorilor încotro se îndreaptă arta, făceau din Mozart un existenţialist iar din Bach un dodecafonist *avant la lettre*. Avem în vedere doar faptul, foarte cunoscut de altfel, că adesea semnificaţiile obiective ale operei depăşesc intenţiile subiective ale autorului ; că, despărţindu-se de creatorul ei, opera cîştigă o existenţă autonomă, în necontenită primenire, care o face la infinit adaptabilă cerinţelor vremii şi interpretabilă în funcţie de acestea. Murind în 1924, Kafka n-a putut cunoaşte ororile fascismului, dar cît de apropiat sună *Colonia penitenciară* sau *Procesul* celor ce au trăit acele vremuri de suspiciune şi teroare ! Totuşi, pentru ca asemenea semnificaţii să se desprindă din opera autorului, simplul talent nu este suficient, este necesară şi o forţă superioară de pătrundere în esenţa lucrurilor, de meditaţie şi generalizare fără de care creaţia artistului nu depăşeşte interesantul, agreabilul. Este cît se poate de simplist şi prin nimic justificat să ne imaginăm predecesorii ca pe nişte naivi de geniu care nu-şi băteau capul cu probleme filozofice, etice şi estetice, dezbaterea acestora fiind, chipurile, apanajul artistului modern. Faptul că acum cîteva sute de ani artiştii nu se îndeletniceau cu redactarea de tratate şi eseuri estetice şi nici nu inundau gazetele cu articole în măsura în care o fac mulţi scriitori de azi, nu vorbeşte despre coeficientul redus al reflexivităţii în creaţia lor, ci pur şi simplu despre dorinţa lor de a nu se risipi, de a lăsa opera să pledeze

pentru principii. Reflexivitatea are desigur astăzi o calitate deosebită de a celei care-i călăuzea pe un Shakespeare sau pe un Bach, dar operele acestora — departe de a fi plăsmuiri ale unei fantezii necontrolate — izvorau dintr-o patetică tensiune a rațiunii care reacționa la problemele puse de viață și căutau forma cea mai adecvată întruchipării artistice a atitudinii sale. Niciodată marii creatori nu s-au putut dispensa de serviciul gîndirii adînc pătrunzătoare ; ar fi o naivitate să ne imaginăm că *Divina comedie, Hamlet, Gioconda* sau *Arta fugii* s-ar fi putut naște fără un colosal efort intelectual, grație numai inspirației și îndemînării. Printre motivele care au făcut ca multe opere de seamă — și îndeosebi cele novatoare — să fie doar palid sau deloc înțelese de către contemporani, este și neputința acestora de a se ridica la înălțimea lucidității intelectuale de care creatorul dădea dovadă în înțelegerea problemelor societății și artei. Cei care în anii 30, 40, ba chiar și 50 îl învinuiau în cor pe Șostakovici a nu fi înțeles semnificațiile epocii sale revoluționare au trebuit să constate — după scurtă vreme — că se înșelaseră asupra epocii lor ; tocmai simfoniile lui Șostakovici, respinse pentru intensitatea tragismului, fuseseră acelea în care se rostea un tulburător adevăr al acelor timpuri. Autenticii artiști au văzut totdeauna mai departe și mai profund decît cei din jurul lor ; ceea ce — mai ales cînd marile mase erau ținute departe de cultură — le-a alimentat pe de o parte orgoliul (nu-l considera Hugo pe poet un mag și un profet ?), dar le-a creat pe de altă parte situația de însingurați și neînțeleși, dîndu-le durerosul sentiment că sînt o *vox clamantis in deserto*. De aici convingerea lui Romain Rolland că „geniul lor, care le dă un avans de douăzeci, treizeci, cincizeci de ani — adesea chiar cîteva secole — asupra contemporanilor, face pustiu în jurul lor și îi condamnă la eforturi disperate nu numai pentru a învinge, dar și pentru a trăi“.

Fii ai unei epoci de victorii fără precedent ale rațiunii, de trezire a marilor mulțimi la o viață intelectuală, simțim imboldul de a valorifica din creațiile trecutului acele elemente de clarviziune, de profundă și anticipativă cugetare care trecuseră mai mult sau mai puțin neobservate de către contemporani. Deslușind și relevînd această străveche tradiție a reflexivității găsim în operele marilor maeștri de odinioară surse noi de încîntare, de ceea ce Aristotel ar fi numit „desfătare intelectuală". Pornind de la premisa că orice autentică operă de artă conține un coeficient mai mare sau mai mic de intelectualitate, avem posibilitatea să reabilităm stiluri pe care o doză excesivă de sentimentalism (Chopin, Musset), grațiozitate (Rafael, Botticelli), retorism (Hugo, Liszt) le-a îndepărtat din atenția — de o luciditate uneori prea severă — a secolului al XX-lea : odată înlăturată pojghița dulcegăriilor și efuziunilor, datorată adesea nu numai autorilor dar și unor interpretări deformante, iese la iveală sîmburele prețios și inalterabil al unui spirit care își pune cu înfrigurare marile întrebări asupra destinului uman, elanurile și prăbușirile sale fiind expresia căutărilor acestei mereu încordate conștiințe care nu-și slăbește veghea — uneori torturantă — nici în clipele celei mai frenetice dăruiri emoționale. Creația artistică majoră a fost totdeauna alimentată de ceea ce Camil Petrescu numea „dramele efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței". Cît despre luciditatea aplicată la construcția arhitecturală a operei, ea a fost, din timpurile cele mai vechi, o trăsătură fundamentală a veritabililor creatori, aceștia acționînd în făurirea microcosmosului pe care-l reprezintă opera de artă cu un sentiment de-a dreptul demiurgic.

Impregnîndu-și creația de înfrigurate întrebări filozofice, tinzînd spre o organizare cît mai riguroasă a expresiei, marii artiști ai veacului XX nu fac decît să ducă

mai departe o seculară tradiție de reflexivitate, dezvoltînd-o în spiritul impus de o epocă prin excelență raționalistă. Ei nu fac *tabula rasa* cu tradiția spontaneității lirice, cum vulgar se crede, dar o subordonează acestui imperativ intelectualist al epocii care, și el, după cum am văzut, are rădăcini adînci în istorie.

Ideea că făurirea și înțelegerea operei trebuie să fie un act de superioară gîndire se extinde vertiginos atît în mediul profesionist, cît și în rîndurile iubitorilor de muzică. Profund și mortal discreditată, opinia despre creator ca „privighetoare genială" nu mai găsește audiență la artiștii ce-și iau în serios menirea : ei simt din ce în ce mai acut necesitatea de a oferi un solid suport estetico-filozofic creației lor și își dau seama că, fără o asemenea fundamentare, nu pot rosti un cuvînt nou față de predecesori și contemporani. Publicul, la rîndul său, se arată din ce în ce mai puțin dispus a se mulțumi cu istorioare picante și efuziuni sentimentaloide : vrea idei, vrea ca poezia sau tabloul să-i solicite capacitatea de gîndire, să-i pună probleme. Dacă întîmplător, din cine știe ce capriciu al istoriei, aplaudă astăzi un autor de banalități pretențioase, mîine îl va arunca uitării fără să stea mult pe gînduri. Dacă ieri, datorită insuficientei sale pregătiri și receptivități, a nedreptățit sau ignorat un poet al ideii inedite, profunde și incandescente, se va grăbi să-l așeze la locul pe care-l merită — cum atît de semnificativ s-a petrecut cu poezia lui Ion Barbu, cu pictura lui Țuculescu. Pe Eminescu, romanticul prin excelență, îl privește — sub influența tendinței generale a vremii — ca pe o conștiință zbuciumată nu de mărunte motive sentimentale, ci de impenetrabilele enigme ale existenței și cosmosului pe care le asaltează „cu nerăbdarea de a ajunge să... știe totul în planul cugetării, să trăiască totul în planul afectelor, să poată totul în planul voluțional" (G. Munteanu).

Muzica este domeniul în care instaurarea spiritului intelectual-filozofic înfruntă poate cele mai mari rezistenţe. Străveche de secole, ideea aşa-zisului „specific emoţional" al muzicii a devenit cu vremea un fetiş care, obligînd minţile să i se prosterne idolatru, paralizează receptivitatea faţă de alte aspecte ale fenomenului muzical şi împiedică înţelegerea acestuia ca expresie a unei gîndiri superioare. Muzica trebuie să exprime emoţii şi sentimente, zic cei mai mulţi, iar unii mai adaugă că aceste emoţii şi sentimente sînt de ordinul celei mai inefabile subtilităţi, ceea ce, fundamentînd imposibilitatea explicării muzicii prin cuvinte, împinge această artă şi mai adînc în zona impulsurilor afective oarbe, a unor trăiri ceţoase, lipsite de consistenţă ideatică. Astăzi, desigur, nimeni nu-şi mai permite să reediteze francheţea cu care Kant afirma că, artă de pură senzorialitate, muzica nu îmbogăţeşte cultura spirituală a omului, că „ea nu lasă loc meditaţiei, ca poezia" ; dimpotrivă mai toţi sînt unanimi în a recunoaşte inegalabila nobleţe şi elevaţie a acestei arte. Practic însă, aproape ori de cîte ori sînt comentate o operă muzicală sau actul interpretării, şi îndeosebi de către profesionişti, mai nimeni nu desluşeşte în sunete altceva decît variante banale ale tristeţii şi bucuriei, depresiunii şi elanului, dramatismului şi lirismului. Ideea că menirea muzicii constă în agreabila mîngîiere emoţională este astăzi aproape tot atît de puternică precum era pe vremea cînd baronul Grimm, enciclopedistul, o proclama sus şi tare, după el „la fin de la musique étant d'exciter les émotions agréables par des sons harmonieux et cadencés".

Fetişizînd specificul emoţional — divertisant (căci aceste două aspecte sînt inseparabile : cine are o concepţie afectivistă a muzicii nu-şi poate imagina muzica înrîurind decît prin efluvii învăluitoare) mulţi compozitori se lipsesc de posibilitatea de a înţelege raţiunea profundă şi complexitatea propriei lor arte, serioasele imperative ale epocii. Nepunîndu-şi alte probleme decît

acelea ca muzica să fie veselă sau tristă, să ilustreze o povestire sau să sugereze un peisaj, să mîngîie auzul sau să-l supună șocurilor, să se încadreze în tiparele cutărei sau cutărei forme, ei produc, cu senină mulțumire de sine, opus după opus. Neizvorînd din acele „drame efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței" despre care vorbea Camil Petrescu, muzica va îmbrăca formele minore ale divertismentului facil, academismului epigonic, sentimentalismului pseudo-romantic, „chiuiturilor semănătoriste" (cum ar fi spus Ion Barbu). Atît de înrădăcinată poate fi convingerea unora că muzica nu trebuie să exprime altceva decît bucuria și melancolia și să nu urmărească altceva decît să cufunde în reverie și să entuziasmeze, încît ei opun un veto categoric imixtiunii factorilor care ar putea tulbura această euforie bucolico-emoțională. Ideea conținutului filozofic al muzicii a fost de aceea în repetate rînduri întîmpinată cu ostilitate. A urmări exprimarea a ceea ce Ion Dumitrescu denumea cîndva sarcastic „mesaje tulburătoare" li se pare unora de natură să umbrească puterea reconfortantă a muzicii ; tendința spre o viziune filozofică ei o resping de asemenea pentru că văd în ea o imixtiune a conceptului în lumea caldă, vibrantă a sentimentului artistic, transformarea muzicii în ilustrația sonoră a unor teze abstracte. „În concluzie — spunea Pavel Apostol, trăgînd subiectiv o linie de bilanț la polemica desfășurată — semnificația sau sensul muzicii nu constă într-un mesaj «filozofic» care în mod obligatoriu se exprimă prin «sinteze ale determinațiilor abstracte» (Marx) în formă de raționamente integrate în demonstrația unei teorii." De unde reiese că rezistența față de sensul filozofic al muzicii își are obîrșia în accepția limitată (conceptuală, academică, livrescă) conferită de unii filozofiei ; în realitate însă aceasta denumește nu numai construcțiile teoretice ale profesioniștilor silogismului dar orice tendință spre reflexivitate, menită a da o interpretare existenței

și, din acest punct de vedere, accesul spre imperiul cugetării filozofice (și mai ales al unei atitudini filozofice față de viață) îi este deschis oricărei minți însetate de cunoaștere.[1] A găsi un sens vieții implică însă căutări înfrigurate în care elanurile și desnădejdile alternează, colorînd puternic afectiv această aspirație a cugetării și dovedind că filozofia își înfige de fapt rădăcinile în cel mai autentic zbucium emoțional al omului. Iată de ce, tinzînd să devină filozofică (ceea ce potențial deja este, în virtutea caracterului ei generalizator și interiorizat) muzica nu numai că nu își diminuează forța afectivă ci o intensifică la maximum : marile adevăruri se cuceresc prin experiența dureroasă a sufletului.

Neagreată de mulți din cei ce se îndeletnicesc cu practicarea artei componistice sau teoretizarea ei, înțelegerea intelectual-filozofică a muzicii va fi cu și mai puțină simpatie privită de cei care, negîndindu-se a face din această artă o profesie, cer muzicii doar să le înfrumusețeze clipele de odihnă. Pentru melomanul sentimental — perpetuat de-a lungul veacurilor ca ecou popular al teoriei „specificului emoțional“ care vedea în el baza sa obiectivă, de masă — muzica este o sursă de plăcute senzații auditive și dulci euforii. Marius Chicoș Rostogan, personajul caragialian, convins că „muzica iaște ceva ce gîghilă plăcut urechea“, rămîne desigur prototipul acestui fel suficient și epidermic de a asculta. Melomanilor sentimentali Hanslick le-a pus în față o oglindă care, îngroșînd trăsăturile, nu le deformează totuși : „O lungă reverie, un crepuscul persistent, un fel

[1] *Antonio Gramsci* : „Nu putem concepe vreun om care să nu fie în același timp filozof, care nu gîndește, pentru simplul motiv că a gîndi e specific omului ca atare (cel puțin cînd nu e vorba de un idiot clinic). Trebuie nimicită prejudecata că filozofia e ceva foarte anevoios, fiind activitatea intelectuală proprie unei categorii determinate de savanți specializați sau de filozofi profesioniști care au un sistem filozofic. Trebuie deci demonstrat în primul rînd că toți oamenii sînt filozofi“ — *„Caietele din închisoare“*, în *Secolul XX* nr. 1 din 1965.

de senzaţie neutră în vidul sonor... Cufundaţi în fotoliul lor şi pierduţi într-o semi-somnolenţă, aceşti amatori se lasă legănaţi de muzică în loc de a o privi în faţă şi cu fermitate. Creşterea şi descreşterea sonorităţilor, cînd debordînd de veselie, cînd tremurătoare şi sfioase, le procură o senzaţie nedefinită pe care ei au inocenţa de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai uşor de mulţumit, acela care reuşeşte tot ceea ce trebuie pentru a discredita muzica. Din felul lor de a asculta nu-ţi poţi da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O ţigară fină, o mîncare gustoasă, o baie călduţă le produc un efect analog celui produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare şi goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeaşi origine: plăcerea stîrnită de către partea elementară a muzicii". Bineînţeles că starea de euforie care însoţeşte receptarea pasivă şi somnolentă a muzicii se risipeşte o dată cu încetarea audiţiei, din ea rămînînd doar o vagă şi inconsistentă amintire. Pseudo-extazul unor astfel de melomani fusese desigur cel care îl determinase pe Kant să compare înrîurirea muzicii cu efectul batistei parfumate: puternic şi molipsitor, dar atingînd doar senzorialul şi repede trecător. Nici vorbă nu poate fi ca, în condiţiile unei astfel de atitudini faţă de ea, muzica să-i dezvăluie ascultătorului adîncile sensuri ascunse în sunete: ceea ce ţine de gîndirea superioară sub semnul căreia marii compozitori şi-au făurit dintotdeauna operele nu poate fi înţeles fără o participare intelectuală intensă a ascultătorului. Pentru compozitorul gînditor nu există o mîhnire mai mare decît aceea de a-şi şti opera ascultată ca un produs divertisant. „Aş regreta dacă n-aş fi reuşit decît să-mi distrez auditorii — spunea Haendel; eu aş fi dorit să-i fac mai buni." Din aceeaşi dorinţă de a fi înţeles ca gînditor asupra vieţii, iar nu ca ingenios combinator de sunete, îndemna Enescu la depăşirea stadiului hedonic: „Chestiunea e ca, odată percepută impresia nervoasă —acea gîdilătură de-

licioasă euforică — să rămînă intactă măreţia filozofică a concepţiei ce-ţi înalţă mintea în sferele albastre".

Aprecierea muzicii moderne este domeniul în care fetişizarea specificului emoţional determină o maximă opacitate a înţelegerii. Cum, continuînd vechea tradiţie a reflexivităţii, compozitorii de seamă ai veacului al XX-lea au intensificat substanţa intelectuală a muzicii, ridicînd-o la nivelul cerinţelor evoluate ale cugetării contemporane şi angrenînd-o în marile mişcări de idei ale timpului, exponenţii — profesionişti şi amatori — ai emoţionalismului au început a vîntura lozinci agresive împotriva muzicii moderne în general. Faptul că o seamă de compozitori ai epocii au înţeles să pună în slujba muzicii toate resursele lor intelective, lăsîndu-şi uneori influenţat talentul de uriaşul avînt al ştiinţei contemporane, a fost şi este interpretat de estetica afectivistă ca un fenomen negativ : ucigînd spontaneitatea şi risipind căldura, el ar transforma muzica într-o speculaţie aridă, neartistică, dezumanizată. Muzica modernă este prea cerebrală, plictisitor şi insuportabil de cerebrală — acesta este reproşul cu care atîţia muzicieni şi melomani îşi justifică lipsa de simpatie pentru limbajul lui Bartók sau Schönberg, Hindemith sau Stravinski. Ciudată, cel puţin, această suspiciune cu care este privită raţiunea — cea mai nobilă facultate a omului ! Şi mă întreb dacă ruşinat ar trebui să se simtă nu compozitorul căruia i se impută că face uz de creier, ci cel ce consideră că a gîndi este un păcat. „Adversarii — spunea Schönberg — m-au definit ca un constructor, un inginer, un arhitect, ba chiar şi ca un matematician — desigur nu pentru a mă flata — din cauza metodei mele de compoziţie cu 12 sunete. Cunoscînd din lucrările mele numai *Verklärte Nacht* şi *Gurrelieder*, deşi unora aceste opere le plac tocmai prin emotivitatea lor, mi-au proclamat muzica aridă şi mi-au negat spontaneitatea. Au susţinut că am oferit produse ale unui creier şi nu ale unei inimi. M-am întrebat adesea — con-

tinuă Schönberg — dacă nu cumva cel care posedă un creier trebuie să prefere a-l ascunde. Am fost încurajat în atitudinea mea de către exemplul lui Beethoven care, primind o scrisoare de la fratele său Johann, semnată «posesor de pămînt», își semnă răspunsul «posesor al unui creier». Ne putem întreba de ce a avut Beethoven nevoie să accentueze faptul că posedă un creier. Avea atîtea alte merite de care putea fi mîndru : de pildă, acela de a fi capabil să compună o muzică pe care unele persoane o apreciau ca excelentă, de a fi un perfect pianist — și, ca atare, recunoscut de nobilime — precum și de a ști să-i satisfacă pe editori dîndu-le lucrări de valoare și aducătoare de cîștig. De ce se definea ca «posesorul unui creier», dacă a poseda un creier este considerat de mulți pseudo-istorici ca un pericol pentru spontaneitatea unui artist ? O experiență personală — spune mai departe Schönberg — vă va ilustra felul în care lumea socotește că un creier poate fi periculos. Nu am găsit niciodată necesar să ascund că sînt capabil să gîndesc logic, că știu să disting cu limpezime între un termen just și unul eronat, că am idei foarte precise în legătură cu ceea ce ar trebui să fie arta. Unuia dintre partenerii mei de tenis, poet liric, i s-a putut de aceea crea impresia că aș avea prea mult creier. Nu mi-a plătit cu aceeași monedă ci mi-a relatat malițios povestea broaștei care l-a întrebat pe miriapod dacă este totdeauna conștient ce picioare, din cele o sută, trebuie să acționeze pentru a se mișca, la care miriapodul, devenind conștient de hotărîrea necesară, își pierdu cu totul capacitatea de a umbla. Într-adevăr, un mare pericol pentru un compozitor ! Nu servește la mare lucru să ascunzi că ai un creier ; numai a nu-l avea de loc rezolvă situația. Eu cred însă că cel care are un creier nu trebuie să se descurajeze ; pentru că am observat că, dacă cineva nu a lucrat suficient de intens și cît mai bine cu putință, Domnul îi refuză

binecuvîntarea. El ne-a dat un creier pentru ca să-l folosim." („Muzică nouă, muzică în afara modei, stil și idee").

Indiscutabil emoțională (cel puțin în valorile ei exemplare) muzica nu este numai o artă emoțională. Că adevărata, marea muzică iradiază căldură sufletească aceasta este o realitate de netăgăduit; a absolutiza și fetișiza acest aspect, rămînînd opac la altele cu care se află în intimă conexiune, înseamnă însă să denaturezi ideea de căldură sufletească, să o lipsești de un conținut spiritual înalt. Este vorba așadar nu de a nega imperativul emoționalității, ci de a-i elimina acele excrescențe sentimentaliste care acoperă pentru compozitor, interpret, ascultător și critic rolul cugetării în făurirea și înțelegerea muzicii.

Deși pot intra uneori în conflict, mintea și inima nu sînt însă a priori incompatibile una cu cealaltă. Că atunci cînd rațiunea intervine, sentimentele se volatilizează — aceasta este o presupunere a spiritelor simpliste: se pot volatiliza cel mult sentimentele superficiale sau cele care n-au prins a se închega. De fapt toate capodoperile muzicii atestă năzuința spre armonizarea sensibilității și cugetării. Sentimentele exprimate de un Bach, un Beethoven, un Mahler au reprezentat obiectul unei minuțioase filtrări raționale și au fost subordonate unei ținte expresive ce depășea emoționalul, ridicîndu-se, cum ar fi spus Enescu, în „sferele albastre" ale concepțiilor sublime. Marile sensibilități nu numai că nu se feresc de razele cugetării, dar resimt ca vitală răsfrîngerea luminii lor asupra freamătului emotiv. A fugi de aceste raze dovedește o șubrezenie a însăși sensibilității. La ea se referea Pierre Boulez cînd spunea în *„Estetica și fetișurile"*: „Ca să mărturisesc, cînd sensibilitatea răcește la cel mai mic curent de aer intelectual dovedește că este foarte anemică".

MUZICIANUL CA GÎNDITOR

„Dacă sînt privit ca intelectual — oricît de peiorativă s-ar voi anatema — nu mă pot decide să o consider drept injurie; dimpotrivă. Într-adevăr, n-am înţeles niciodată pentru ce muzicianului, şi compozitorului în special, i-ar reveni ca o primă datorie să-şi expedieze inteligenţa la magazinul de accesorii periculoase, ba chiar nocive; el are dreptul la gîndire ca toţi confraţii săi întru creaţie".

Pierre Boulez, *Estetica şi fetişurile*

Aparenţe ingenue. Numele lui Mozart a devenit pentru cei mai mulţi sinonim cu ideea de ingenuitate. Poate fi ceva mai incompatibil cu premeditarea elaborată şi reflecţia încordată decît această muzică ce pare să curgă nestînjenită din izvorul unei geniale naivităţi, neumbrite de problemele pe care spiritul turmentat al lui Wagner (ca să nu mai vorbim de cel al unui Schönberg) şi le pune cu o torturantă luciditate?

Mă îndoiesc că Mozart s-ar simţi măgulit ştiindu-se apreciat pentru absenţa reflexivităţii. El, desigur, n-a

scris, ca Wagner, cincisprezece volume de estetică muzicală dar imensa sa creație, scînteietoarea ei spiritualitate, capacitatea de perpetuă înnoire, și însăși impresia absolutei fluențe, puteau toate aceste proveni din altceva dacă nu dintr-o gîndire înaltă și inepuizabilă ? Numai într-o închipuire simplistă pot capodoperele lua naștere din pură spontaneitate, dispensîndu-se de serviciile cugetării. Ceea ce dă strălucire unei opere este însă tocmai bogăția și ineditul ideilor, iar sursa acestora poate fi găsită numai într-o intensă ardere spirituală. Că la unii creatori gîndirea artistică se manifestă mai speculativ iar la alții păstrează un caracter mai concret, aceasta este o chestiune de formă care nu diminuează ponderea factorului intelectual ca atare în procesul creației. Nu putem spune că, bunăoară, la Nietzsche, care gîndea cu o concretețe cvasi-poetică, activitatea reflexivă joacă un rol mai mic decît în opera filozofică a lui Kant, acest prinț al abstracțiunii, al conceptului pur. Asemănător stau lucrurile și în muzică pe care — nu fără temei — unii muzicologi au definit-o ca reacție împotriva mentalității sentimentaloide : *arta de a gîndi prin sunete*. Mozart reprezenta firește alt tip de reflexivitate decît Wagner sau Schönberg, dar nici vorbă ca muzica lui să curgă din peniță aidoma apei din robinet. Genialul „naiv" își elabora mental viitoarea lucrare cu o minuție uneori dureroasă (lucrînd la actul al III-lea din *Idomeneo* se plîngea tatălui său că îi prilejuiește „mai multă bătaie de cap decît o întreagă operă"), cuceritoarea fluiditate a frazei lui fiind rezultatul unei tensiuni lăuntrice febrile, acea tensiune la care făcea aluzie cînd spunea că, înainte de a redacta partitura, ideile muzicale s-au organizat deja în imaginația lui necontenit căutătoare [1]. Cel pe care calitatea intrinsecă a

[1] „Îndată ce dețin o arie, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentării, încît toate bucățile sfîrșesc prin a forma pastă... Opera

ideilor mozartiene nu-l convinge de strădania intelectuală necesară apariţiei lor, să parcurgă numeroasele scrisori ale compozitorului către tatăl său ori către Lorenzo da Ponte : va rămîne uimit de acuitatea cu care-şi punea problemele estetice ale creaţiei sale. Şi nu numai că era pe deplin conştient de ceea ce face şi de felul cum o face, dar îşi detesta colegii care, lipsiţi de idei, compuneau călăuziţi de inerţia docilităţii faţă de regulile tradiţionale. Criticînd pe autorii de librete proaste (şi îndeosebi „mizerabilele" librete ale operei italiene) el adăuga : „Dacă noi, compozitorii, am vrea să urmăm totdeauna la fel de ascultător regulile care erau foarte bune cîndva (cînd nu se cunoştea ceva mai bune decît ele) am face o muzică tot atît de mediocră ca libretele lor". Nu se poate şti dacă Mozart, trăind mai mult decît i-a permis necruţătorul destin, n-ar fi dat o expresie mai sistematică, mai discursivă esteticii lui, alcătuind acea „poetică muzicală" în care unii văd singurul semn al reflexivităţii evoluate. El s-a stins însă la 35 de ani, vîrstă la care Wagner de-abia începea să teoretizeze pe baza a trei opere şi la care Mozart părăsea lumea aceasta ca autor a peste 600 de opusuri.

Ştiinţa construcţiei. Consideraţiile acestea se referă, de fapt, la toţi compozitorii de seamă cărora li se face un merit din pretinsa absenţă a reflexivităţii (Schubert, Chopin, Rossini, Bruckner etc.) şi al căror fel de a compune Mozart îl ilustrează cu maximă pregnanţă. Naivi în sensul unei candori sufleteşti de care nici un veritabil artist (nici Wagner şi nici Schönberg) nu s-ar putea lipsi, ei nu sînt cîtuşi de puţin naivi sub raportul gîndirii artistice, cum s-ar putea deduce din puţinătatea manifestărilor teoretice şi spontaneitatea exprimării. Dintr-un simplu elan al sufletului se poate naşte cel mult o melodie inspirată. Pentru a făuri însă capo-

creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încît compoziţia, oricît ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea".

dopere, compozitorului îi este cu totul insuficientă vibrația afectivă. O simfonie de Mozart, o sonată de Schubert, un concert de Chopin nu s-au născut printr-o revărsare pe hîrtia cu portative a generosului torent lăuntric, ci au presupus — dimpotrivă — o lucidă adunare a șuvoaielor sufletești și o direcționare a lor pe făgașuri solid construite. Pînă și forma cea mai elementară a muzicii culte, preludiul, se bazează pe o riguroasă dezvoltare a ideii muzicale și necesită din partea compozitorului o știință a construcției ; cu atît mai imperios necesară este măiestria de a arhitectura în formele complexe ale muzicii : o simfonie, o sonată, un concert. Numai cu exaltare sentimentală compozitorul nu poate face nimic : el trebuie să-și poată prefigura liniile de forță ale viitoarei opere, să-și organizeze ideile în micro și macrostructuri, să calculeze proporțiile diferitelor secțiuni, să așeze blocurile sonore în așa fel încît din îmbinarea lor să rezulte un trainic edificiu. Iată de ce o autentică creație implică, pe lîngă tensiunea trăirii, o încordare a gîndirii care orînduiește materia sonoră și ferește imaginația de mersul dezordonat spre care o poate împinge anarhismul propriu tumultului sufletesc. Putem spune împreună cu Th. W. Adorno că „această rigoare obiectivă a gîndirii muzicale, care singură conferă marii muzici demnitatea sa, a solicitat întotdeauna controlul atent al conștiinței subiective a compozitorului. Elaborarea unei asemenea logici a rigorii muzicale în detrimentul perceperii pasive a sunetelor în aspectul lor senzual definește noblețea artistică, deosebind-o de amuzamentul culinar". În virtutea acestei logici a construcției, implicată de un superior proces al creației, compozitorul încearcă, pe lîngă sentimentul de poet al sunetelor, senzația de arhitect (nu a fost muzica de atîtea ori definită ca o arhitectură fluidă ?) sau pe aceea de inginer (la care făcea aluzie Enescu cînd se compara — à propos de Octet — cu „un inginer, lansînd peste fluviu primul său pod

suspendat"[1]. Şi aidoma inginerului sau arhitectului care, pentru a asigura desăvîrşită soliditate construcţiei, trebuie să se cufunde într-un calcul minuţios, compozitorul nu poate să nu se comporte într-o anumită măsură ca un matematician. „Compozitorul — spunea Enescu — este un matematician, sau mai precis spiritul matematic îl stăpîneşte întocmai inteligenţei infuze." De notat că această reflecţie aparţine unui compozitor de cea mai romantică esenţă, aceluiaşi care definea muzica drept „un grai izvorît din inimă şi menit să aducă dragoste". Ceea ce dovedeşte că nu există nici o contradicţie între mentalitatea romantică şi imperativul prin excelenţă intelectual al construcţiei riguroase. Este o prejudecată, provenită din necunoaştere, opinia că romantismul ar slăbi organizarea formală a operei, că — sub presiunea conţinutului afectiv — soliditatea acesteia s-ar destrăma. Nu despre aşa ceva e vorba la romantici — cum simplist se crede — ci despre o necontenită adaptare a arhitecturii la necesităţile mereu înnoite ale expresiei ; structurîndu-se însă altfel decît în operele curente, noua organizare arhitectonică creează, celor obişnuiţi cu tiparele tradiţionale, impresia deslînării sau informităţii. Tocmai pentru că în romantism subiectivitatea afectivă capătă o amploare fără precedent, problema construcţiei se pune cu o acuitate de asemenea fără precedent, compozitorul romantic trebuind să găsească noi şi noi tipare arhitectonice, adecvate ineditului, complexului, tulburătorului său mesaj emoţional. Şi cu cît romantismul se va amplifica, trecînd în postromantism şi apoi în expresionism, cu atît mai stringent va deveni pentru compozitor imperativul construcţiei. S-ar zice că muzica tipic

[1] Vezi de asemenea Honegger : „A scrie muzică înseamnă a ridica o scară fără a o putea sprijini de un perete. Nu există schelărie : edificiul în construcţie nu se ţine în echilibru decît prin miracolul unui fel de logică interioară, a unui simţ înnăscut al proporţiilor. Sînt în acelaşi timp arhitectul şi spectatorul operei mele..."

expresionistă a lui Alban Berg e un vulcan a cărui lavă incandescentă mătură din calea ei orice bariere formale : în realitate lucrurile sînt departe de a sta aşa, muzica lui Berg fiind expresia unui calcul extrem de detaliat al organizării sunetelor — atît de detaliat, încît, după ce analiza, într-o scrisoare către Schönberg, structura concertului său pentru vioară, pian şi 13 suflători, compozitorul adăuga : „Dacă toate acestea ar fi aduse la cunoştinţa publicului, reputaţia mea de compozitor ar scade în măsura în care ar creşte cea de matematician". Aceste preocupări matematico-arhitectonice, inerente procesului creator, favorizează înrîurirea compozitorului de către unele cuceriri ale ştiinţei contemporane : el poate constata că anumite legi ale naturii, descoperite de savanţi şi convertite în formule matematice, sînt raportabile şi la fenomenul muzical ca arhitectură sau construcţie sonoră. „Trebuie cunoscute aceste legi matematice care nu sînt, de altminteri, nici mai mult nici mai puţin decît expresia densă şi strînsă a unui lanţ de raţionamente logice" — spunea Iannis Xenakis, compozitorul care a preconizat valorificarea muzicală a calculului probabilităţilor, întemeind aşa-zisa metodă componistică stocastică. „Stocastica, precizează Xenakis, creează posibilitatea unei viziuni fundamental filozofice. Ea permite mai întîi elaborarea plastică a unei viziuni, apoi conduce la cunoaştere." Marea bogăţie de forme sonore ale lucrării sale *Achorripsis* este, printre altele, rezultatul aplicării legii evenimentelor rare, formulată de Poisson.

Clarviziune. Permanenta şi încordata veghe intelectuală a compozitorului este o condiţie esenţială a reuşitei artistice. Se impun ca valori durabile prin profunzimea şi ineditul lor numai operele ai căror autori şi-au trecut mijloacele prin sita unui exigent control estetic. Timpul este necruţător cu acei compozitori care, lipsiţi de o superioară conştiinţă artistică, scriu cum le vine la îndemînă, uzînd de locuri comune, lăsîndu-se

duşi de inerţia conformismului sonor. Cum, de obicei, publicului îi face o deosebită plăcere ca, într-o muzică nouă, să recunoască intonaţii familiare (şi plăcerea sa e cu atît mai mare cu cît e mai mic efortul intelectual necesar descoperirii acestor intonaţii) compozitorul se vede în postura unui Sfînt Antoniu, asaltat de irezistibile tentaţii. Neputîndu-se ridica la o înţelegere elevată a menirii artistului, mulţi se lasă furaţi de ispita succesului imediat şi confecţionează comercial cantităţi de muzică uşor valorificabilă şi consumabilă : a compune este pentru ei un meşteşug, deschizător de drum spre cîştig şi carieră — obiective prea acaparante pentru a mai lăsa loc şi timp pentru probleme de conştiinţă artistică. Unii compozitori practică acest conformism cu naiva convingere că, rostind truisme şi dedîndu-se unor pseudoromantice efuziuni (care dau publicului nepretenţios iluzia că este capabil să înţeleagă fără dificultate muzica modernă, ba chiar că a fost emoţionat) fac operă socială, slujesc înalte idealuri ale umanităţii, fraternizează cu poporul, apără muzica de primejdiile unei fantomatice decadenţe etc. : iluzie doveditoare a unei tipice carenţe de luciditate şi a cărei inconsistenţă viaţa nu întîrzie s-o demonstreze, şi încă fără cruţare (cum s-a întîmplat cu sutele de cantate, oratorii, uverturi, suite, simfonii dedicate aparent epocii noastre şi spiritelor ei înaintate, dar concepute într-un limbaj în care epigonismul întindea mîinile banalităţii şi vulgarităţii). Inregimentarea sub steagul conformismului care paralizează gîndirea creatoare nu provine însă totdeauna dintr-o lipsă de luciditate : există şi compozitori care ştiu că adevărata creaţie înseamnă descoperire, că valorile durabile se cuceresc printr-o eroică abnegaţie, că a cocheta cu gustul facil duce la degradarea talentului, că succesul răsunător obţinut prin asemenea cochetare preludiază o inevitabilă şi mortală tăcere care se va aşterne asupra operei aplaudate, — dar aceştia nu găsesc în ei puterea să reziste curentului, de a respinge

tentaţia satisfacţiilor imediate, de a se călăuzi după comandamentele conştiinţei cugetătoare. Nu oricui îi este dat să înţeleagă cu deplină luciditate rostul existenţei sale ca creator şi în acelaşi timp să realizeze neabătut tot ceea ce-i porunceşte o gîndire liberă de prejudecăţi şi imună la ispite. Pentru ca aşa ceva să se întîmple clarviziunea intelectuală trebuie să fie dublată de o tenace voinţă etică.

Lupta pentru luciditate. Luciditatea se cucereşte de către compozitor printr-o luptă neobosită cu inerţia şi comoditatea din el, printr-o cernere tot mai exigentă — în sensul purităţii stilistice — a ideilor. Care pagini din ciclul de cvartete op. 18 ale lui Beethoven ne impresionează cel mai mult ? *Adagio*-ul din primul cvartet, *allegro*-ul cvartetului nr. 4 şi celebra *La malinconia* (finalul) din al şaselea — adică acelea în care tînărul Beethoven, îmboldit de o forţă din adîncuri misterioase, refuza să se mai conformeze docil tradiţiei lui Haydn şi Mozart, descoperind modalităţi noi, mai adecvate pateticului său mesaj, în curs de cristalizare. Aceste pagini apar de-a lungul celor şase cvartete ca momente de iluminare ale unei gîndiri deprinse a evolua în cadre prestabilite dar aflată pe punctul de a-şi da seama că raţiunea ei de a fi constă în săparea unui drum propriu : raţiune, de care, în ciclul următor de cvartete (op. 59 — *Razumovski)*, Beethoven se arată a fi devenit întru totul şi fără şovăire conştient. Odată cucerită, luciditatea devine o a doua natură, exercitîndu-se cu spontaneitate şi făcîndu-l pe compozitor refractar la sonorităţile de largă circulaţie care, aidoma expresiilor amplu uzitate, tind despotic să se substituie gîndirii personale. Compozitorul ieşit învingător din lupta cu sine însuşi îşi concepe creaţia sub semnul acelei mereu incandescente tensiuni pe care cu atîta intransigenţă o exprima Varèse spunînd : „Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite". Tot timpul cît se desfăşoară procesul componistic intelectul său

scrutător se va afla într-o stare de neîntreruptă veghe, pentru a bara drumul formulelor demonetizate, soluţiilor de minimă rezistenţă, expresiilor care nu traduc fidel gîndul — duşmani ce pîndesc la tot pasul ideea pornită să se autodefinească ; atunci cînd ajunge într-un impas, din care mulţi se salvează refugiindu-se în poncifele oferite de meşteşug şi bagajul cultural al memoriei, el nu va merge mai departe, ci, ca Honegger, va părăsi masa de lucru şi, instalîndu-se în fotoliul ascultătorului, se va întreba : „După ce am auzit cele ce precedă, ce mi-aş dori să urmeze pentru a-mi putea da dacă nu fiorul genialităţii măcar impresia reuşitei ? Şi încerc să găsesc urmarea, nu formula banală pe care fiecare o prevede ci, dimpotrivă, un element de împrospătare, de activizare a interesului". Biciuindu-şi pînă la sfîrşitul vieţii extrem de exigenta sa luciditate, Beethoven a izbutit să nu devină niciodată sclavul formulelor descoperite de el însuşi, să-şi înnoiască necontenit limbajul, într-un mod adesea derutant pentru contemporani. Iar în ultimele cvartete (opusurile 127, 130, 131, 132, 133, 135) — lucrări paradoxale nu numai pentru contemporani dar şi pentru multe generaţii posterioare — exprimarea se arată tot timpul călăuzită şi impulsionată de un spirit care, neputîndu-se menţine multă vreme într-un anumit climat sau pe un anumit plan, face fără încetare cotituri şi salturi, conducîndu-l pe ascultător — spre uimirea crescîndă a acestuia — din surpriză în surpriză. În continuarea tradiţiei beethoveniene, romanticii, postromanticii şi modernii au dezvoltat cu o intransigenţă din ce în ce mai mare principiul necontenitei transformări a materialului tematic, culminînd cu variaţia continuă adusă de metoda serială ; refuzînd să repete identic o idee şi preconizînd perpetua ei modificare, concepînd cu alte cuvinte compoziţia ca pe o înşiruire de evenimente sonore mereu noi, curentele moderne radicale impun compozitorului o formidabilă concentrare intelectuală (de aici reproşul intelectualis-

mului) fără de care n-ar fi posibilă neîntrerupta primenire a substanței muzicale și ocolirea formulelor curente. Nu trebuie să se creadă că înainte de Beethoven gîndirea nu s-ar fi aflat pe un prim plan în activitatea compozitorului, că la Machaut, la Palestrina, la Bach, la Gluck creația ar fi depins într-o mai mică măsură de efortul intelectual (ceea ce, pentru unii, ar echivala cu o virtute : muzică — chipurile — spontană, neumbrită de speculațiile unui spirit cerebralizat pe care, cum se știe, mulți le-au reproșat ultimelor cvartete de Beethoven). Muzica postbeethoveniană se deosebește de cea prebeethoveniană numai prin aceea că, în cadrul ei, gîndirea își caută o altă logică și că evoluția ei în timp se produce cu o viteză sporită. Compozitorul veritabil nu s-a putut însă niciodată lipsi de lumina intelectului clarvăzător : cum ar fi putut firava monodie gregoriană să cunoască peripețiile epocii polifonice și apoi ale celei armonice, cum s-ar fi putut constitui și dezvolta orchestra simfonică, cum și-ar fi putut muzica alcătui vastul său repertoriu de genuri și forme dacă n-ar fi existat această strădanie neobosită a marilor artiști de a descoperi sonorități și structuri noi, de a le elabora temeinic, de a le purifica de modalitățile vechi sau a le contopi cu ele ? Aș sugera celor ce cred că în veacul al XX-lea crearea muzicii a devenit un act prea rațional să studieze atent mentalitatea compozitorilor din vremea înfloririi polifoniei (secolele XIV, XV, XVI) ; rămînînd uimiți de caracterul speculativ al preocupărilor lor, de altă natură dar nu mai puțin intense decît ale contemporanilor noștri, ei își vor da seama că nu secolul XX a inventat reflexivitatea (fie ea chiar și foarte aridă) în procesul componistic și vor înțelege de ce în secolul XVIII un Leibniz putea defini muzica drept „exercițiu de aritmetică al sufletului care nu știe să numere“, iar Rameau considera că „muzica este o știință care trebuie să aibă reguli simple“, că „aceste reguli trebuie extrase dintr-un principiu evident, iar acest

principiu nu poate fi cunoscut fără ajutorul matematicilor". Cînd vedeau în speculația matematică o parte integrantă a gîndirii componistice, un Enescu, un Berg sau un Xenakis nu descopereau așadar nimic nou, ba din contră se situau pe făgașul unei tradiții, pe al cărei fir cercetătorul curios poate coborî pînă în timpurile lui Pythagora.

Preț al marilor înfăptuiri, al progresului muzicii, luciditatea mereu trează a conștiinței generează în același timp o dureroasă tensiune. „Mulți oameni și-l imaginează pe compozitor ca pe un privilegiat, petrecîndu-și viața pe un pat de trandafiri — spunea Enescu. O, iluzie! În ceea ce mă privește, îl voi descrie ca pe un om pradă torturilor ce erau aplicate odinioară martirilor". Aici poate fi găsită o explicație a incapacității unor muzicieni de a urma imperativele conștiinței lor artistice: nu se simt în măsură să suporte chinuitoarea încordare implicată de acestea. Putem intui intensitatea rezistenței solicitate din spectacolul trist oferit de unii compozitori de geniu care, după o strălucită ascensiune, eșuează obosiți în autopastișare, dovedindu-se a nu mai fi în stare de acea concentrare care-i dusese cîndva la uimitoare descoperiri: cazul lui Șostakovici este, în această privință, dintre cele mai tipice. Lupta neobosită cu inerția și comoditatea este deci necesară nu numai cuceririi dar și păstrării lucidității. Dacă muzicianul simte că nu dispune de puterile fizice trebuitoare unei asemenea lupte, este preferabil să-și impună tăcere asemenea lui Rossini — care a dovedit sub acest aspect multă decență etică și artistică — decît să apară ca umbra jalnică a unei forțe stinse, a cărei amintire nu poate fi decît întunecată prin această încăpățînare de a vorbi cu orice preț, chiar dacă nu mai ai nimic de spus.

„Îndeletnicire metafizică tainică a sufletului care nu știe să filozofeze." Gîndind într-un mod care prezintă analogii cu preocupările arhitectului, inginerului, mate-

maticianului, compozitorul ascultă însă, mai presus de orice, de imboldul spre un țel ce transcende caracterul arhitectonic, constructiv, matematic al combinațiilor de sunete. Compoziția muzicală este într-adevăr, așa cum s-a spus, arta de a gîndi prin sunete dar, într-un proces de autentică creație, sunetele se organizează sub imperiul necesității compozitorului de a-și limpezi și obiectiva atitudinea sa față de viață, felul cum înțelege sensul acesteia. Doar aparența poate fi uneori aceea a unui joc formal gratuit ; în realitate, chiar dacă nu-și deliberează intențiile creatoare, compozitorul înlănțuie și combină sunetele pentru a spune ceva ce se află dincolo de sonor, deasupra lui. Menuhin îi era recunoscător lui Enescu pentru a fi învățat de la el să înțeleagă muzica „și dintr-un alt punct de vedere, mai profund decît cel muzical" — adică, precizăm noi, din punctul de vedere al acelei năzuinți spre o lume spirituală transcendentă sonorului.

Este o năzuință *imanentă* actului componistic. Cînd Beethoven și-a conceput cvartetul op. 74 el nu a făcut declarații care să ateste că ar fi urmărit altceva decît să scrie un cvartet în mi bemol major, dar din desfășurarea părților reiese cu absolută evidență că întreaga construcție a țîșnit din dorința de a exprima zbuciumul unei conștiințe care, suferind pînă la deznădejde într-o singurătate apăsătoare (*Adagio*), știe să se smulgă durerii printr-o mișcare psihică energică (*Scherzo*), dar nu pentru a se lăsa dus de valurile amăgitoare ale unui optimism facil, ci pentru a găsi seninătatea contemplației resemnate, acea bucurie spiritualizată și liniștită a creației, pe care le evocă în variațiile allegretto-ului final ; arta — iată suprema înțelepciune, suprema satisfacție, suprema mîngîiere — și Beethoven, ca un nou psalmist, își înstrunează harfa (este de altfel cvartetul „harfelor" !) făcînd ca de sub degetele sale să se înalțe cîntul împăcării luminoase cu sine. Caracterul temelor, felul de a le confrunta și dezvolta, structura armonică și

pulsaţia ritmică, procedeele instrumentale (printre care sugestivul pizzicato, amintind sonoritatea harfei), organizarea formei muzicale, cu libertăţile ei mai mari sau mai mici faţă de tiparele clasice — toate se supun acestui mesaj care direcţionează din adîncuri de conştiinţă, enigmatice poate chiar şi pentru autor, actul creaţiei componistice.

Năzuinţa de a contura prin sunete o anumită atitudine faţă de viaţă nu trebuie circumscrisă la muzica aşa-zisă expresivă, adică cea constînd din alternarea unor afecte reliefate şi contrastante care se înlănţuie într-un tot aproape programatic. Chiar făcînd operă de muzică „pură" sau arhitecturală, compozitorul, dacă bineînţeles are ceva de spus, este ghidat de o intenţie transcendentă construcţiei sonore : *Arta fugii* de Bach nu este doar un ingenios exerciţiu contrapunctic — cum este adesea înfăţişată, uitîndu-se că un artist ca Bach, la amurg de viaţă, nu se putea deda unui joc mai mult sau mai puţin scolastic, că, în pragul intrării sale în eternitate, orice conştiinţă sensibilă, şi mai ales una genială, „nu mai are decît o dorinţă pe lume : să tălmăcească pînă în ultima clipă ceea ce freamătă în ea, să stoarcă pînă la ultima picătură sucul rodului sălbatic pe care anii l-au copt" (Enescu). Uimitoarea înşiruire a celor 15 fugi şi 4 canoane, derivate toate din aceeaşi temă, este în fond cel mai romantic imn înălţat raţiunii pentru forţa ei de a plăsmui, construi şi domina, forţă cu adevărat demiurgică. Cum să nu cînte Bach lumina intelectului uman cînd ea continua să strălucească în spatele privirilor stinse şi într-un trup aproape prăbuşit ? Semnificaţia adîncă a acestei lucrări, care pare a nu-şi propune altceva decît demonstrarea unei uluitoare măiestrii contrapunctice, îţi apare şi mai limpede cînd priveşti ultima pagină a partiturii, rămasă neterminată, pe care unul din fiii compozitorului scrisese : „murind, I. S. Bach îşi întrerupse aici lucrul" — şi fraza muzicală rămîne suspendată ca şi cum lumina care îşi împrăştiase generos

razele ar fi fost brusc, nemilos scurtcircuitată. Raționalismul *Artei fugii* nu numai că nu reprezintă, așadar, o dezumanizare a expresiei dar crește din cea mai dureroasă umanitate, ca o manifestare a demnității și forței omului în fața destinului [1]. Deși aparținînd unui alt gen de muzică decît *Matthäus-Passion* bunăoară, *Arta fugii* nu este principial deosebită de acest emoționant oratoriu în care Bach dădea expresie aceleiași profunde venerații pentru spiritualitatea oțelită de o înțelepciune care stăpînește durerea și purifică suferința ; singura deosebire este că în *Arta fugii* elementul confesiv-emoțional se află în umbră, pe primul plan fiind împinsă noblețea și limpezimea unei gîndiri sigură de sine, de nezdruncinat. Această problemă pe care o pune muzica lui Bach are o semnificație mai generală : să nu ne grăbim a lua creațiile cu un profil prin excelență arhitectural, cum sînt cele ale lui Hindemith, Webern, Stravinski, drept manifestări ale gratuității estetice în procesul creației. Orice autentic compozitor dă un sens superior activității sale, îi atribuie o funcție socială importantă și nu poate fi mai dureros jignit decît atunci cînd este privit ca un producător de distracții ; Hindemith, Webern, Stravinski nu au putut așadar, chiar într-o muzică aparent „pură", să nu pună ceva din gravitatea cu care și-au înțeles rostul în viață. Nu formalismul sau divertismentul au constituit pîrghia estetică a creației lor, ci o viziune raționalistă a existenței care, de altfel, atunci cînd este sincer și intens trăită, își are nu numai frumusețea dar chiar romantismul ei (și în această privință cei care l-au denumit pe Bach „romanticul polifoniei" au fost întru totul întemeiați). Interpreții mai știu că întotdeauna în arhitectul Bach

[1] Această superioară justificare a raționalismului muzical este însă ignorată de către cei care se grăbesc să identifice prezența cugetării suverane cu o pretinsă pierdere sau diminuare a omenescului ca și cum capacitatea de a gîndi și de a subordona totul imperativelor rațiunii n-ar fi cel mai înalt atribut al omului.

trebuie găsit şi relevat poetul filozof Bach şi de aceea cînd Menuhin, cu ansamblul său, cîntă *Ofranda muzicală* sau Vanda Landovska *Clavecinul bine temperat* ei dezvăluie tot ce este patetică vibraţie umană, ascunsă în grandioasele şi doar aparent glacialele construcţii sonore (ceea ce rămîne pe deplin valabil şi pentru reprezentanţii „raţionalismului" modern : oricît ar fi ei de „cerebrali", Hindemith, Webern sau Stravinski conving doar în măsura în care şi-au găsit tălmăcitori capabili a dezvălui fiorul uman ascuns — şi uneori foarte bine ascuns ! — în opera lor). Hubov vedea în creaţia lui Bach un echivalent muzical al filozofiei leibniziene a monadelor [1] ; Ralea făcea o analogie între marele compozitor şi Kant ; personal cred că în muzica lui Bach îşi găseşe întruchiparea mai degrabă idealul etic preconizat de contemporanul său Spinoza. *Etica* acestuia îl ţine pe cititor la distanţă prin modul ei de demonstraţie bazat în chip exclusiv pe metoda geometrică a axiomelor şi teoremelor, cam tot aşa cum îl ţine muzica lui Bach pe ascultătorul încă neobişnuit cu rigoarea şi sobrietatea discursului său. Dar o dată înlăturată sfiala care-l împiedică pe cititor să forţeze porţile acestor fortăreţe scolastice, o dată ce pătrunde în intimitatea gîndurilor spinoziene, el îşi dă seama că toată această impunătoare construcţie geometrică, cu înfăţişare atît de rigidă, a izvorît din dorinţa autorului de a rezolva în modul cel mai logic, cel mai convingător, problema de căpetenie a vieţii omului : cum poate fi atinsă fe-

[1] „Teza lui Leibniz : «Să obţinem cu ajutorul intelectului determinarea spre ceea ce este mai bine — iată gradul cel mai înalt de libertate...» ar putea servi ca un «epigraf», ca o regulă călăuzitoare în activitatea componistică a lui I. S. Bach. Principiul filozofiei lui Leibniz — «monada» — este în fond expresia filozofică a înţelegerii temei muzicale de către Bach (a «temei germene»). Dezvoltarea «continuă» («dezvoltarea prin sine») a tematismului lui Bach este bazată pe acel «principiu al activităţii care nu cunoaşte repaos», pe care Feuerbach îl considera drept o trăsătură caracteristică a filozofiei lui Leibniz." (G. Hubov, *Bach*, Bucureşti 1960).

ricirea ? — cea mai umană, cea mai emoţională problemă care poate frămînta conştiinţa. Excesivul raţionalism al formei nu este decît un tribut plătit de Spinoza interesului general care-i cuprinsese pe gînditorii epocii pentru metodele de investigaţie şi expunere ale matematicii şi mecanicii, ştiinţe ce ajunseseră să cîştige un înalt prestigiu în vremea aceea. Mai mult decît atît: din lectura *Eticii* îţi dai seama că Spinoza cunoştea din proprie experienţă afectivă forţa, complexitatea, nuanţele cele mai intime ale sentimentelor, influenţa pe care acestea o exercită asupra vieţii spirituale a omului. Altfel n-ar fi putut crea un tablou atît de înfricoşător al ravagiilor pe care atotputernicia afectelor le produce în sufletul omenesc, aşa cum a zugrăvit în penultima secţiune a cărţii sale, intitulată *Despre sclavia omului sau despre puterile afectelor*. Dar tocmai pentru că îşi dădea seama că pe această cale fericirea este cu neputinţă de atins, preconiza Spinoza acea necruţătoare supremaţie a raţiunii care să ţină în frîu pornirile oarbe ale afectivităţii. Nu însă un intelect uscat şi rece contrapunea Spinoza irezistibilului tumult emoţional — aceasta ar fi dus la o sărăcire a vieţii sufleteşti şi totodată n-ar fi rezolvat problema înfrîngerii puterii distrugătoare a afectelor — ci năzuinţa de a cunoaşte, devenită necesitate a afectivităţii, activitatea intelectuală transformată în declanşator şi mobil al vieţii noastre emoţionale — ceea ce filozoful olandez denumea „dragoste intelectuală pentru adevăr". Numai cînd omul va fi liber de tirania afectelor, cînd în viaţa sa sufletească va domni raţiunea lucidă aducătoare de linişte şi seninătate, va putea el cunoaşte adevărata fericire. Acesta este sensul ultimei părţi a *Eticii*, intitulată *Despre puterea intelectului sau despre libertatea omului*. Am făcut această digresiune spinoziană pentru că locul pe care principiul raţional îl ocupă în gîndirea muzicală a lui Bach este identic: raţiunea este la Bach suverană şi atotputernică nu pentru că neagă în chip orgolios furtunile sufletului ci pentru

că le domină, nu pentru că rămîne surdă la întrebările pătrunse de înfiorare ale acestuia, la problemele grave ale conştiinţei ci pentru că le ascultă, le înţelege şi le rezolvă cu cea mai adîncă înţelepciune.

Dacă pornim de la premisa că nu există creaţie majoră şi durabilă fără o gîndire superioară, în altă lumină ne va apare opera unor muzicieni de geniu reputaţi prin candoarea şi spontaneitatea cuceritoare a firii lor, acei muzicieni pe care unii îi laudă iar alţii îi critică pentru a nu-şi fi complicat existenţa cu probleme speculative. Faptul că nu şi-au conceptualizat trăirea nu i-a făcut pe un Schubert, pe un Chopin, pe un Bruckner mai puţin reflexivi ca muzicieni ; aparenţa uşurinţei divine (de altfel rod al unui migălos travaliu : Chopin depunea în elaborarea compoziţiilor sale o trudă extenuantă şi desnădăjduită, contrastantă cu modul spontan în care le schiţa, iar Bruckner nu mai ostenea în a-şi reface simfoniile în chinuitoarea lui căutare a unei expresii perfect adecvate idealului prefigurat) exprimă la ei nu absenţa problemelor de conştiinţă sau de construcţie ci pur şi simplu nobleţea serafică a gîndirii şi sensibilităţii. Acestor spiritualităţi serafice nimic din ce-i omenesc nu le-a fost străin. Luminozităţile, candorile, extazurile, jubilaţiile exprimă nu fericirea „celui sărac cu duhul" (există şi o asemenea muzică...) ci visul după un ideal, după acel ideal ce pîlpîie printre negurile unei existenţe al cărei tragism Schubert l-a evocat în *Neterminata*, Chopin în *Balada* în sol minor, Bruckner în *Simfonia a VII-a*. Naivitatea acestora este căutare a purităţii din perspectiva a ceea ce Schiller denumea atitudine „sentimentală" (în opoziţie cu cea „naivă"), perspectivă care, tradusă în limbajul secolului al XX-lea, este aceea a intelectualului muncit de întrebări neliniştitoare. Dacă ne gîndim la motivele interogative — febrile şi convulsionate — care abundă la Schubert şi Chopin, la sentimentul dizolvantei singurătăţi care-i însoţeşte ca o umbră, la veneraţia lui Bruckner pentru muzica lui

Wagner, această expresie tipică a conştiinţei filozofice turmentate — (de care de altfel a fost puternic influenţat şi căruia i-a dedicat *Adagio*-ul din „a VII-a") — ne vom da seama de netemeinicia imaginii acestora ca spontaneităţi pure şi străine de reflexivitate. Da, ca om, Bruckner a fost de o angelică simplitate dar cînd asculţi andantele Simfoniei a IV-a *(Romantica)* îţi dai seama că această aparenţă nu-l împiedică să gîndească la cea mai înaltă tensiune. Sînt artişti — şi desigur Mozart rămîne prototipul lor — care ştiu să vorbească despre cele mai serioase probleme ale vieţii fără să se crispeze, păstrînd pe buze un surîs, de obicei voalat de o uşoară tristeţe (semnul durerii învinse !). Capacitatea lor de gîndire nu este prin nimic inferioară celei exprimate în operele de orientare declarat (sau ostentativ) filozofică : spre deosebire de Bruckner bunăoară (care nu cred să fi scris măcar un articol, toată viaţa lui) Liszt era şi un eminent spirit teoretic (în a cărui gîndire influenţa hegeliană este cît se poate de evidentă) iar în muzica sa „filozofează" după toate regulile gravităţii romantice, dar nu-ţi trebuie decît o elementară iniţiere pentru a nu pune *Preludiile*, şi nici măcar *Faust-Symphonie* deasupra oricăreia dintre simfoniile lui Bruckner. Ca să nu mai vorbim de complexitatea arhitecturală a unei sonate de Schubert sau Chopin, a unei simfonii de Bruckner : din pură şi divină inspiraţie, fără o neobosită prezenţă a intelectului care conduce ideea şi organizează întregul, acestea nu ar fi putut lua naştere.

Dacă lui Beethoven sau lui Schubert, lui Chopin sau lui Bruckner li s-ar fi vorbit într-un asemenea spirit despre muzica lor, ei ar fi rămas desigur miraţi : ar fi spus, probabil, că nu şi-au pus astfel de ţeluri, că nu s-au gîndit nici o clipă să facă filozofie, — disciplina aceasta fiind mult mai pe măsura lui Kant sau Hegel — că dorinţa lor n-a fost decît să scrie muzică şi, eventual, să pună în această muzică tristeţea unei iubiri neîmpăr-

tăşite sau bucuria unui vis realizat. Faptul că mulţi compozitori nu premeditează muzicii lor semnificaţii filozofice (pe care alţii, adesea postum, le descoperă) nu diminuează însă caracterul reflexiv al procesului componistic. Îndoielile privitoare la sensul filozofic al creaţiei muzicale dispar din momentul în care îţi devin clare compatibilitatea dintre reflexivitate şi starea de exaltare din care se nasc capodoperele, conţinutul intelectual al unei tensiuni psihice cu aparenţe de iraţionalitate. Cugetarea compozitorului nu este identică cu cea a filozofului conceptual (deşi între ele — cum vom vedea — sînt mai multe puncte de contact decît se crede), ea exercitîndu-se pe un teren de spontaneitate, de combustiune afectivă, de intensă participare a forţelor subconştientului ; dacă activitatea reflexiv-filozofică a compozitorului nu se remarcă totdeauna, aceasta ilustrează nu absenţa ei, ci dificultatea de a o disocia din complexul de elemente iraţionale cu care se întrepătrunde intim. Luciditatea compozitorului este o luciditate sui generis, clarviziunile ei putîndu-se produce la temperaturile cele mai înalte şi neimplicînd detaşarea de subiectivitate sau respingerea chemărilor din subteranele psihicului [1]. Schopenhauer îi compara pe muzicieni unor fiinţe mediumatice : aduse în stare de transă, ele rostesc şi revelează adevăruri cutremurătoare pe care n-ar fi capabile să le spună cînd sînt treze. Dînd la o parte ceea ce şchioapătă în această comparaţie, putem reţine

[1] Despre caracterul intuitiv, spontan şi imanent al gîndirii filozofice în creaţia componistică, Lunacearski a făcut o reflecţie ce mi se pare întru totul actuală : „Fiecare autentic muzician, fiecare mare compozitor este şi poet, iar fiecare compoziţie este, desigur, şi operă poetică şi, într-un anumit grad, chiar filozofică, dat fiind că orice poezie profundă, care se face ecou al unor mari trăiri sufleteşti, este, mai mult sau mai puţin, înrudită şi cu atitudinea omului faţă de lume, cu atît mai mult cu cît ştim foarte bine că filozofia nu este numai observare şi reflecţie asupra datelor experienţei conform legilor logicii, dar şi percepere intuitivă a lumii, majoritatea filozofilor fiind în fond poeţi care şi-au scris poemele lor despre lume." *(Despre Scriabin)*.

însă ideea caracterului spontan propriu reflexivității compozitorului: el gîndește despre existență sub imperiul naturii însăși a procesului componistic care — cum vom vedea, în virtutea specificului muzical — are un caracter prin excelență filozofic. Compozitorul poate detesta filozofia conceptuală dar în schimb — și fenomenul e cît se poate de curent — el are sentimentul că ceea ce scrie pe hîrtia cu portative îi este șoptit sau poruncit de o forță mai puternică decît el, de o necesitate inexorabilă a spiritului. „Crezi că mă gîndesc la o mizerabilă de vioară cînd spiritul îmi ordonă ce trebuie să scriu?" îi spunea Beethoven violonistului Schuppanzig. Enescu gîndea aproape identic: „Îndrumat de o idee, o putere nevăzută îți înșiruie imaginile, ți le împletește, ți le urzește". Compozitorul își închipuie că nu face decît muzică, nu manifestă nici un fel de veleități de a rivaliza cu un Kant sau Hegel și iată că, totuși, de sub pana sa, ies adevărate revelații asupra omului și naturii, vieții și morții, existenței și destinului. Împrejurare care îl determina pe Schopenhauer să modifice cunoscuta definiție leibniziană a muzicii din: *musica est exercitium artimeticae occultum nescientis se numerare animi*, în: *musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi*.

Cuvîntul clarificator. Materialul muzical favorizează prin chiar specificul său elanul gîndirii compozitorului spre înălțimile generalizărilor universal-umane. Nefiind figurativă, ca pictura sau poezia, muzica se realizează în toată plenitudinea menirii sale atunci cînd compozitorul face din interioritate și explorarea abisurilor ei pîrghia creației; a medita asupra existenței, a încerca să-i dezvăluie sensurile, a se comporta, cu alte cuvinte, ca un filozof este de aceea chemarea sa nu numai cea mai înaltă dar și cea mai firească. Beethoven intuia această chemare: „A zugrăvi — spunea el — este apanajul picturii. În privința aceasta poezia se poate socoti și ea norocoasă, în comparație cu

muzica ; domeniul ei nu este atît de limitat ca al meu ; în schimb, însă, al meu pătrunde mai adînc în alte zone ; şi nu e chiar atît de uşor să ajungi pe meleagurile împărăţiei mele". Meleaguri asupra cărora Beethoven aruncă o destul de limpede lumină cînd spune că muzica este o revelaţie mai înaltă decît înţelepciunea, ba chiar decît filozofia, că cel ce va înţelege sensul muzicii lui se va ridica deasupra ticăloşiilor în care se tîrăsc ceilalţi.

Pe de altă parte însă, compozitorul resimte ca pe o insuficienţă această forţă generalizatoare a limbajului său, generalitate însemnînd şi echivoc. În conştiinţa lui se plămădesc şi gînduri pentru a căror rostire pînă la capăt sunetele muzicale singure nu sînt deajuns. În asemenea clipe compozitorul — din „sferele lui albastre" — îl priveşte cu invidie pe poet care poate împinge precizia ideatică a expresiei oricît de departe doreşte. Din această aspiraţie spre limpezirea intelectuală a mesajului său filozofic ia naştere fenomenul pe care l-a surprins Wagner la Beethoven. Dîndu-şi seama mai limpede decît toţi predecesorii săi că „muzica pură... nu poate să dea singură reprezentări determinate, exacte, ale omului material şi moral determinat", Beethoven încearcă în Simfonia a V-a „să ducă expresia muzicii sale aproape pînă la rezolvarea morală, dar totuşi fără a o exprima în mod absolut". Simfoniile a VI-a şi a VII-a reprezintă paşi înainte pe drumul intensificării forţei şi expresivităţii etice a muzicii. Experimentînd toate posibilităţile de expresie ale muzicii, Beethoven se vede ajuns „la punctul în care navigatorul începe a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simte, sub ape, profilarea ţărmului noului continent. Este momentul cînd el trebuie să se decidă dacă va reveni spre oceanul fără fund sau va arunca ancora în noul ţărm. Nu un simplu capriciu de navigator îl împinsese pe maestru atît de departe în larg ; trebuia şi voia să abordeze noua lume spre care întreprinsese această tra-

versare. Azvîrli cu putere ancora și această ancoră fu *Cuvîntul*. Nu era însă un cuvînt oarecare, insignifiant, aidoma celor rumegate în gura cîntărețului la modă, ca un simplu cartilaj al sunetului vocii ; era cuvîntul necesar, atotputernic, rezumînd totul și în care se poate vărsa torentul impetuos al sentimentului izvorît din inimă ; portul sigur pentru rătăcitorul neliniștit ; lumina care strălucește în noaptea dorinței infinite. Cuvîntul pe care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său și pe care Beethoven îl așeză ca pe o coroană în vîrful compoziției sale, acest cuvînt fu : *Bucurie !* Și prin acest cuvînt el strigă oamenilor : „Fiți îmbrățișați, milioane ! Un sărut lumii întregi". Experiență retrăită de Mahler cînd compunea Simfonia a II-a : „Cînd concep o frescă muzicală mă apropii de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale. Asemănător trebuie să fi simțit și Beethoven cînd a compus Simfonia a IX-a."

Vorbind despre însoțirea muzicii de cuvînt nu avem în vedere compozițiile destinate a ilustra un peisaj, o povestire ; cu toate performanțele de ingeniozitate descriptivă care le reușesc, ele reprezintă un fenomen de îngustare a posibilităților și menirii muzicii, mai ales atunci cînd autorii lor nu țin seamă că muzica este — cum zicea Beethoven — „mai mult expresie a trăirii decît pictură". Ne referim la acele cazuri cînd cuvîntul țîșnește spontan din gîndirea muzicală ca o prelungire clarificatoare, ca o punte aruncată spre țărmul ideii pregnant determinate. Dacă în poemul simfonic *Vox maris* — una din ultimele sale lucrări — Enescu își propune să evoce dezlănțuirea unei furtuni și pieirea, în adîncul apelor răscolite, a marinarului care sărise în ajutorul celor aflați în primejdie — o face nu pentru a coborî de la înălțimile intelectuale la care îi plăcea să planeze (Enescu, se știe, a frecventat extrem de rar programatismul descriptiv, chemarea majoră pe care o simțea în el fiind aceea a meditației existențiale, a lumii

esenţelor, a visului înaripat) ci, dimpotrivă, pentru a accentua caracterul filozofic al mesajului său. Plecînd de la o concepţie instrumental-simfonică a ceea ce urmăreşte să spună, Enescu introduce vocea umană, aducătoare de precizie raţională, din cînd în cînd pe parcurs şi atît cît este necesar pentru ca ideea să iasă din nebuloasa afectivităţii nedeterminate. Atmosfera de linişte încordată, misterioasă pe care o schiţează expunerea prelungită a primei teme de către orchestră este străpunsă de recitativul tenorului, adevărat *motto* al lucrării : „Nu vreau să îndur întunecatul chin al morţii voastre, pămînteni ! Vreau ca atunci cînd sîngele-mi va îngheţa în vine, din supremul potir al mării să sorb amarul cu gustul lui puternic". Intervenţie extrem de lapidară, dar suficientă pentru a face ca din enigmaticul fluid muzical să se cristalizeze o presimţire tragică, proiectată pe grandiosul fundal marin care este luat aici, desigur, ca simbol al abisului nefiinţei. Vocea tenorului se mai aude o dată în cursul dezvoltării, cînd apele torentului muzical se învolburaseră : „Marinari, îmbarcarea !" — răspuns înfrigurat la o chemare disperată. Culminaţia tragică a dramei simfonice îşi va dezvălui fără echivoc sensul. Cuvintele nu mai sînt, de aceea, necesare : acel *Miserere domine*, cu angoasă rostit de către soprană, nu aduce de fapt o precizare — este formula funebră rituală, inclusă în ţesătura simfonică pentru a da o rezonanţă solemnă funestului deznodămînt. La aceste punctări se reduce intervenţia programatică a cuvîntului dar, odată epuizat rolul acestuia, compozitorul nu renunţă la aportul estetic al vocii umane, pe care o tratează ca instrument obligat : corul mut, amintindu-l pe cel din paradisiacul final al Simfoniei a III-a, contribuie la nimbul de sublimă resemnare şi reculegere care aureolează jertfa, după ce, pe parcursul poemului, avusese cîteva sugestive exclamaţii menite a accentua dramatismul unor situaţii (ca de pildă strigătul îngrozit, în momentul catastrofei). Literaturizarea expresiei enesciene are însă

un cu totul alt caracter decît în muzica descriptivă curentă, a cărei estetică imitativă e atît de tipic întruchipată de poemul simfonic straussian. Nu de la imperativele programului pornește compozitorul — spre deosebire de atîția confrați ai săi care remorcau muzica literaturii — ci de la o necesitate a conștiinței cugetătoare. El a vrut nu să ilustreze o poveste ci să împărtășească semenilor săi anumite reflecții asupra existenței umane, esența unei zbuciumate experiențe sufletești. Este înțelepciunea amară a celui care s-a dăruit fără să primească ceva în schimb, care vede cum gura neantului se pregătește să înghită iremediabil toate iluziile și generozitățile. Viața ne ispitește să intrăm în marea vîltoare, să-i dedicăm energie, abnegație, credință, pentru ca din toate acestea, atunci cînd destinul le fulgerează, să nu rămînă decît cenușă. Omul tinde spre înfrățire și solidarizare cu ceilalți dar, mai devreme sau mai tîrziu, el constată că este singur într-un univers absurd, în mijlocul căruia găsește doar ostilitate — în cel mai bun caz indiferență : oceanul care s-a dezlănțuit cu furie pentru a-și recăpăta calmul de îndată ce pîntecul său a devorat jertfa umană („Marea și-a înghițit prada. Sătulă, își recapătă liniștea. O jertfă care a potolit mînia zeilor mării“ — comentează Enescu în *Amintiri)*. Această condiție tragică a omului este privită de muzician cu o nobilă resemnare, din care nu lipsește mîndria pentru forța și măreția omului, chiar atunci cînd știe că va fi strivit de ele. Vibrează însă în această conștiință a grandorii umane și chinuitoarea neliniște pe care spectrul fatalității tragice nu poate să n-o trezească într-o inimă îndrăgostită de viață : de aici acel freamăt lugubru al percuției din ultimele măsuri ale muzicii, după ce coda își desfășurase splendida ei frumusețe imnică (ceea ce face posibile unele apropieri între viziunea enesciană și un anumit existențialism, mai ales cel tragico-eroic propriu gîndirii unui Camus). Ar fi ridicul să încercăm a da certificate de justețe sau a pune notă acestei filozofii.

Ceea ce se poate spune — şi reprezintă de fapt esenţialul — este tulburătoarea sinceritate cu care Enescu împărtăşeşte semenilor săi aceste reflecţii. Sinceritate provenită din faptul că — aşa cum spune compozitorul — „eu însumi mi-am făcut scenariul, mai bine zis l-am trăit. Da, am văzut tot ce voi descrie". Mesajul enescian, cu adînci rădăcini autobiografice (ceea ce nu-i diminuează universalitatea, căci Enescu ştie să dea individualului rezonanţe general-umane) ne face să ne reamintim sumbra confesiune ce a precedat sfîrşitul : „Cele două războaie au fost catastrofe universale, iar viaţa mea nu este decît o catastrofă individuală". Pornind nu de la literatură ci de la un imbold muzical-reflexiv, compozitorul şi-a conceput programul într-un mod aparte. Este semnificativ că nu şi l-a împrumutat — cum fac cei mai mulţi — ci şi l-a alcătuit singur : a avut nevoie nu de un impuls din afară pentru gîndirea sa ci de o completare a acestei gîndiri printr-o proiectare a ei spre afară — ceea ce numai el putea să facă. Simţea nevoia unui epilog la problematica din *Oedip*, epilog care trebuia să reprezinte concluzia dramaticei sale biografii umane şi artistice şi pentru a cărui răspicată, neechivocă rostire nu se putea lipsi de precizările cuvîntului. Programului său îi vor fi deci străine pitorescul exterior şi anecdoticul, el fiind conceput ca o imagine cu vaste semnificaţii umane : concepţia eminamente reflexivă a muzicii din *Vox maris* îşi punea astfel pecetea şi asupra substanţei literare a programului, înfruntarea dintre matelot şi stihiile marine apărînd ca expresie simbolică a eternului duel dintre om şi destin. Pun aici punct unei digresiuni pe care mi-am permis-o din convingerea că o lucrare ca *Vox maris* exprimă excepţional de tipic specificul conţinutului filozofic al procesului de creaţie la compozitor, natura problemelor care-l preocupă şi originea lor lirico-autobiografică, rolul clarificator important al cuvîntului care totuşi se subordonează necesităţilor şi imperativelor muzicianului.

Spre lărgirea conținutului intelectual al muzicii. Asemenea intervenții episodice ale cuvîntului, oricîtă limpezime ar aduce ele, se pot însă dovedi insuficiente atunci cînd compozitorul simte intensificîndu-se substanța intelectuală a mesajului său. El va recurge atunci la o complexă metaforă literar-filozofică menită nu numai să ajute muzica a se apropia de lumea ideilor, dar și să o conducă spre adîncimile acesteia. Schönberg nu a compus opera *Moise și Aron* de dragul evocării biblice, ci pentru că voia să-și spună crezul său privitor la antagonismul dintre omul de gîndire și omul de acțiune, la raportul dintre geniu și colectivitate, la capacitatea omului de a învinge instinctele și a se dărui ideii, la posibilitatea transmiterii fidele și convingătoare a gîndurilor — crez în general reținut și sceptic. Prin intermediul exclusiv al sunetelor muzicale el nu putea însă comunica, în toată plenitudinea lui, acest crez și de aceea și-a luat în sprijin mitul ale cărui semnificații ar fi dat expresiei muzicale precizia filozofică dorită : Moise vrea să-i scoată pe evrei din robie și totodată să-i ridice la o viață spirituală superioară dar — fire intransigentă și nepriceput în ale retoricii — nu știe să se facă înțeles și iubit de popor și de aceea își ia ca purtător de cuvînt pe fratele său, abilul Aron, excelent orator, care însă, traducînd gîndul lui Moise, îl trădează. Pentru ca reflecțiile lui Moise, acest titan singuratic și neînțeles, să poată ajunge la ascultător în toată limpezimea lor intelectuală, Schönberg a conceput acest rol ca declamație vorbită : nevoia rațional-filozofică de expresie era atît de acută, încît își subordona aproape tiranic muzica. Schönberg nu făcea însă decît să continue o tradiție a dramei muzicale în care — încă de la Gluck — preocuparea pentru seriozitatea textului și claritatea rostirii lui era esențială : Wotan în *Walkiria* sau Arkel în *Pelléas și Mélisande* sînt adevărați mesageri ai compozitorului, meditațiile lor despre viață exprimînd concepția lui Wagner — respectiv a lui Debussy —

despre destinul uman. Concepută însă la aceştia ca declamaţie cîntată (Sprächgesang) reflecţia filozofică riscă să nu ajungă la auditor din cauza muzicii care-l solicită mai intens şi pe un alt plan. Ceea ce au reţinut cei mai mulţi comentatori ai lui Wagner din vastele monologuri reflexive ale eroilor săi (Marke, Wotan, Amfortas) a fost lungimea lor care dăunează tensiunii dramatice şi slăbeşte interesul ascultătorului : nici vorbă să remarce profunzimea ideii pe care Wagner dorea s-o comunice cu precădere, chiar cu riscul de a încetini mersul acţiunii. Poate că Schönberg a fost mai consecvent faţă de principiu şi totodată a croit un drum mai drept ideii spre conştiinţa auditorului, lăsînd vocii lui Aron precizia neechivocă a graiului vorbit. Soluţie de care — fără să cunoască experienţa schönbergiană — s-a apropiat şi Enescu : în momentul paroxistic al dramei, cînd rosteşte cele mai răscolitoare gînduri, Oedip-ul său încetează să cînte, trecînd la declamaţie pură cu acompaniament orchestral. Apelul la vorbire, ca la suprem mijloc de precizare intelectual-filozofică, este însă doar un aspect — e drept, cel culminant — al dorinţei compozitorului de a subordona muzica ideii. De fapt, în asemenea lucrări, şi chiar cînd cuvîntul apare tot timpul îmbrăcat în veşminte muzicale, toate laturile limbajului se resimt de influenţa transfigurată a imperativului filozofic care, imprimîndu-le tensiune intelectuală, le abate pe alte drumuri decît cele ştiute şi consacrate ca ducînd spre frumuseţea muzicală divertisantă. Iată de ce mulţi adversari ai intelectualizării muzicii şi apărători ai purismului ei — de obicei comentatori înrobiţi prejudecăţilor — dezaprobă acest fenomen : muzica ar fi ameninţată, chipurile, să-şi piardă independenţa, frumuseţea şi logica intrinsecă. Marii muzicieni însă, aproape fără excepţie, nu s-au poticnit de asemenea prejudecăţi şi, atunci cînd aveau de spus ceva ce depăşea graniţele tradiţionale ale muzicii, cînd auzeau irezistibila chemare a ideii, nu ezitau să facă apel la metafora filozofică limpezitoare şi să-i

subordoneze totul, chiar dacă trebuiau să sacrifice rotunjimea formală, mîngîietoare pentru auz. Ei știau că opera muzicală nu va ieși decît în cîștig: „Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. *Grație cuvîntului, gîndirea se poate formula*. Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare" (Enescu).

Reconsiderare. Dacă vom înțelege poemul simfonic și simfonia cu program, cantata și oratoriul, opera, drama muzicală și baletul prin prisma acestei necesități a compozitorului de a lărgi sfera artei sale și de a-i îmbogăți conținutul de idei, într-o altă lumină ne vor apărea numeroase creații, străvechi sau mai recente, în care o mentalitate miop-pozitivistă n-a văzut și nu vede decît ilustrarea unei povestiri, a unui șir de întîmplări, a unei intrigi. Ceaikovski făcea apel în simfonia *Manfred* la subiectul byronian nu atît pentru că îi oferea prilejul să evoce o furtună în Alpi sau o orgie în infern (se știe că nu manifesta prea mare simpatie pentru muzica descriptivă), ci pentru că îi dădea posibilitatea să vorbească și mai răspicat despre ceea ce îl frămîntă dintotdeauna: drama spiritului torturat de îndoieli și neliniști pe care nici frumusețile naturii, nici mîngîierile iubirii nu i le pot risipi — aspect subliniat de altfel de compozitor în chiar programul introductiv, unde își prezintă eroul — după propriile-i spuse — „torturat de întrebările fatale ale existenței, chinuit de o deznădejde mistuitoare" și care „trece prin cumplite suplicii sufletești". Am dovedi mărginire văzînd în *Messia* doar evocarea muzicală a nașterii, patimilor și învierii, cînd de fapt Haendel (spirit eminamente reflexiv și foarte puțin religios) a urmărit să sugereze simbolic milenara aspirație a omului de a se elibera de oprimare și suferință. Nu trebuie desigur forțate lucrurile, căutîndu-se semnificații filozofice acolo unde nici vorbă nu poate fi de pre-

ocupări reflexive ale compozitorului. În „1812" — lucrare comandată stăruitor de autoritățile țariste — Ceaikovski n-a intenționat decît să sugereze fazele unei bătălii (ceea ce — cum aflăm din însemnările sale — nu i-a făcut deloc plăcere). Şi în situația aceasta sînt nenumărate compoziții cu program în a căror realizare autorul n-a dorit altceva decît să „zugrăvească" aventurile lui Don Quijote, *Carnavalul animalelor* sau *O zi de vară într-o gospodărie agricolă.* Nu mai vorbesc de operele și autorii a căror gîndire denotă incapacitate funciară de reflexivitate ; a le atribui cu orice preț semnificații superioare ar fi absurd : nu poți oferi o „pisică friptă drept pateu de iepure", ar fi zis Hegel. A demonstra însă că *Flautul fermecat* n-a fost în concepția lui Mozart doar un agreabil basm muzical și că scriind *Mandarinul miraculos* Bartók a urmărit altceva, de un ordin mai elevat, decît ilustrarea muzicală a obsesiei erotice — mi se pare nu numai o necesitate estetică dar și o datorie etică față de memoria acestor mari muzicieni gînditori ca și a tuturor acelora care se dovedesc a face parte din familia lor spirituală.

Intenții nedeclarate, subtexte enigmatice. Cred că rolul metaforei poetico-filozofice, al reflecției deliberate, al premeditării intelectuale în conceperea compoziției muzicale este infinit mai mare decît reiese din considerarea operelor însoțite de text literar. Nu mi-am imaginat, ascultînd Concertul pentru *Ondes* Martenot și orchestră de Jolivet, că autorul ar fi urmărit altceva decît să experimenteze posibilitățile acestui îmbietor instrument în cadrul unei lucrări de muzică pură ; pentru ca să aflu cu surprindere că Jolivet a avut și alte *arrière-pensées,* mult mai importante : „Conținutul emoțional, semnificația psihologică profundă pe care doresc să le exprim într-o operă erau precise în mine. Decurgeau din ideea care prezidase la compunerea celei de-a doua *Cosmogonii : Psyche.* „Sufletul decăzut se unește, după multe încercări, pentru totdeauna cu iubirea divină".

Reluam astfel datele esențiale ale mitului lui Orfeu. Orfeu personifică în legenda sa inițierea primitivă, căderea și izbăvirea, adică cele trei părți ale marelui destin uman. În fine, ele ascultă de acest principiu : arta este mijlocul de a exprima o viziune a lumii, iar această viziune este o credință". Cînd Nadejda von Meck l-a întrebat pe Ceaikovski „ce a vrut să spună" în Simfonia a IV-a, acesta a expus o întreagă concepție despre lupta dintre om și destin, despre criza individualismului și posibilitatea soluționării ei, — concepție surprinzătoare pentru cel ce cunoaște această lucrare ca muzică pură, fără program. Cîte simfonii, sonate, cvartete, nu vor fi avînd la originea lor o asemenea premeditare filozofic-programatică pe care, în genere, ne vine greu să o atribuim compozitorilor, iar atunci cînd o facem ne întrebăm dacă nu am comis cumva o vulgarizare ! Uneori compozitorul, părînd să facă, foarte cuminte, muzică pură, aruncă pe neașteptate cîteva cuvinte misterioase care dovedesc că el nu făcea cîtuși de puțin muzică pură, că era ghidat de intenții intelectuale foarte precise : bunăoară acel „Muss es sein ? — — Es muss sein !" — care însoțește motivele din finalul cvartetului op. 135 de Beethoven sau acel „Citește *Furtuna* lui Shakespeare !" azvîrlit lui Schindler cînd acesta — anticipînd curiozitatea Doamnei von Meck, deși nu era femeie ! — dorea să știe „despre ce e vorba" în sonata op. 57 (ceea ce îl făcuse pe Serov să-și exprime convingerea că Beethoven își construia fiecare sonată pe un subiect anterior elaborat). Ipoteza privitoare la premeditarea filozofic-programatică a operei ți se pare și mai verosimilă atunci cînd Șostakovici, care nu a manifestat predilecție pentru genul programatic, face afirmații ca acestea : „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau unei sonate poate să nu declare programul acestora, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale." Ce-i împiedică însă atunci pe unii compozitori să-și declare răspicat intențiile ? Ce l-a putut determina pe Ceaikovski, de pildă, să distrugă, ducînd cu

el în lumea umbrelor, programul Simfoniei a VI-a „Patetica“ ? Probabil grija ca nu cumva prin asemenea declaraţii să îngusteze înţelegerea ascultătorului, să paralizeze participarea imaginativă a acestuia. Poate fi însă la mijloc şi teama de efectul pe care l-ar putea avea precizarea intenţiilor ascunse. Intuind în muzica lui Chopin „tunuri ascunse în flori“, Schumann adăuga : „Dacă puternicul monarh al nordului ar afla ce duşman periculos îl ameninţă în operele lui Chopin, în simplele melodii ale mazurcilor sale, el ar interzice această muzică“. Să nu ne lăsăm aşadar induşi în eroare de aparenţa aconceptuală a creaţiei componistice, de rezerva şi sfiala arătate de obicei de către compozitor atunci cînd se cere să facă publice gîndurile care au generat opera. Tăcerile modeste, dar pline de tîlc, ale unor muzicieni ascund adesea o reflexivitate mai profundă decît a profesorilor gălăgioşi de filozofie.

Muzică şi concept. Dacă acceptăm că un autentic muzician nu poate să nu fie un gînditor — mai spontan sau mai deliberat — asupra vieţii, va trebui să recunoaştem că strecurarea conceptului în activitatea sa creatoare este un fenomen de care nu-l desparte decît un pas. Că mulţi nu l-au făcut sau nu-l fac, aceasta se explică tocmai prin străvechea şi adînc înrădăcinata mentalitate care, inventînd o funciară incompatibilitate între muzică şi reflecţie, izolează artificial această artă de celelalte preocupări înalte ale spiritului uman. Nu vor „să-şi aprindă lămpaşul şi să scruteze înţelesul psihic al vocabularului cu care-şi clădesc cîntul : îşi închipuie că ar ucide emoţia artistică.“ (Romain Rolland). Nu-şi dau seama că, în virtutea unei porniri imanente geniului artistic, „fac filozofie fără să ştie“ şi că, întinzînd mîna meditaţiei conceptuale, nu numai că nu îşi contrazic chemarea, dar o prelungesc, o amplifică, o îmbogăţesc. Muzica lui Scriabin n-a avut nimic de suferit în intensitatea ei emoţională — a cărei forţă atinge de altfel, uneori, o

acuitate expresionistă — de pe urma încercărilor compozitorului de a găsi echivalent muzical unor categorii ale dialecticii, încercări ce ne sînt astfel evocate de un contemporan : „Aleksandr Nikolaevici mi-a cîntat un şir întreg de piese mici — erau foarte interesante experienţe de exprimare muzicală a unor noţiuni ca : schimbarea, abstracţia, unitatea concretă, continuitatea, apariţia etc." Iar Scriabin spunea : „Nu ştiu să existe ceva ce eu să nu pot exprima prin pian ; am sentimentul că, din aceste expresii disparate, aş putea crea un întreg sistem, cel puţin în sensul unui întreg lăuntric, şi că expresia muzicală este chiar mai precisă decît cea logică, deoarece găseşti în ea o inventivitate care nu există în noţiunile abstracte".

Această disponibilitate faţă de solicitarea conceptului pe care compozitorul — mai ales de la romantism spre noi — izbuteşte din ce în ce mai frecvent să-l privească nu ca pe un duşman ci ca pe un stimulator al imaginaţiei, creează condiţii prielnice înrîuririi gîndirii muzicale de către ideile filozofice ale vremii. Pesimismul din *Tristan şi Isolda* ca şi ascetismul viziunii din *Parsifal* sînt într-o mare măsură tributare filozofiei lui Schopenhauer a cărei descoperire a echivalat pentru Wagner cu o revelaţie : „Sînt ocupat exclusiv — îi scria el lui Liszt — cu un om care a venit în singurătatea mea ca un dar — un dar nu numai literar — ce mi-a căzut din cer... Acest om este Schopenhauer... Ideea lui de căpetenie, negarea finală a voinţei de a trăi, este de o seriozitate înspăimîntătoare, dar e singura ce implică mîntuirea. Fireşte, ideea nu e nouă pentru mine... dar filozoful cel dintîi m-a făcut să-i văd evidentul adevăr". Să nu trecem însă cu uşurinţă peste precizarea — de enormă importanţă — a lui Wagner : „ideea nu e nouă pentru mine". Precizare valabilă pentru toate fenomenele de influenţare filozofic-speculativă a muzicii : compozitorul nu porneşte de la construcţii raţionale

abstracte,[1] ci de la zbuciumul propriei sale conştiinţe, pe care formularea conceptuală a filozofului îl poate clarifica — şi clarificîndu-l declanşează cristalizarea lui muzicală. Astfel de înrîuriri vin mai ales din partea sistemelor filozofice cu puternică încărcătură emoţională, cu elevaţie poetică în modul de exprimare. Cînd asemenea trăsături sînt deosebit de pregnante ele pot nu numai să influenţeze dar şi să inspire pe compozitor cum s-a întîmplat cu reflecţiile exaltate şi metaforice ale lui Nietzsche care au fost incluse de Mahler ca un moment (partea a V-a, cu solo de alto) din Simfonia a III-a, iar pe Richard Strauss l-au stimulat să compună poemul simfonic *Aşa grăit-a Zarathustra*.

Ideile filozofice ale timpului pot înrîuri însă şi într-un alt fel, indirect, pe compozitor. O descoperire spirituală — să zicem dialectica hegeliană, — se datoreşte nu numai investigaţiilor unui individ genial dotat dar şi cerinţelor imperioase, obiective ale gîndirii : tatonări şi sondaje continui o apropiaseră treptat de soluţia intuită, făcînd iminentă apariţia acesteia. Se poate spune că, din acest punct de vedere, dialectica hegeliană „plutea în aer" la începutul secolului al XIX-lea şi că marele filozof n-a făcut decît bilanţul unor căutări seculare ce începuseră cu intuiţiile lui Heraclit şi culminaseră cu speculaţiile lui Kant, Fichte, Schelling. Dar imaginea existenţei ca neîntreruptă devenire şi unitate a forţelor contradictorii se desprindea şi din viziunea contemporanului lui Hegel, compozitorul Beethoven, ceea ce ne dă temei să vorbim nu numai despre un filon hegelian în gîndirea beethoveniană dar şi despre beethovenianismul

[1] Se poate întîmpla şi aşa, cînd compozitorul, dintr-o cauză sau alta, îşi pune creaţia în serviciul unor idei care nu corespund propriilor sale nevoi sufleteşti : eşecul artistic este în asemenea cazuri iminent, cum s-a petrecut cu *Bătălia de la Vittoria* de Beethoven sau *Cîntarea pădurilor* de Şostakovici, căzute definitiv şi pe drept în uitare, în ciuda răsunătorului dar înşelătorului succes de care s-au bucurat la apariţie.

gîndirii lui Hegel (în ciuda totalei ignorări a compozitorului în „Lecţiile de estetică" ale filozofului care, în schimb, îl exaltă pe Rossini). Lui Beethoven i se aduc curent elogii de către muzicologi pentru noua „logică" pe care el a întemeiat discursul muzical, logică constînd din confruntarea şi transformarea ideilor antagonice de-a lungul unei complexe dialectici sonore care oglindeşte dialectica dramatică a spiritului uman [1] dar nicăieri n-am întîlnit o asociaţie între această revoluţie muzicală săvîrşită de Beethoven şi descoperirea contemporanului său Hegel. Nici vorbă să-i atribui compozitorului ideea de a transpune sonor *Logica* lui Hegel (cum cu titlu de reproş s-a spus despre Wagner, a cărui *Tetralogie* a fost prezentată de către comentatorii răuvoitori ca ilustrare muzicală a *Lumii ca voinţă şi reprezentare)* dar nici nu m-aş putea alia celor care şi-l imaginează pe Beethoven indiferent faţă de reflecţia conceptuală, un posedat al tumultuosului şi demonicului său geniu. Despre lecturi hegeliene ale compozitorului nu avem informaţii dar că citea operele lui Platon, Upanişadele [2] şi Gîta, aceasta o ştim foarte precis. Şi ce dovedeşte prezenţa în însemnările sale a celebrei medi-

[1] „Prin creşterea simfonismului şi îndeosebi prin felul în care se dezvăluie el la Beethoven muzica europeană a căpătat un puternic mijloc expresiv, sau mai precis spus, expresia sa specifică a celei mai înalte cuceriri a gîndirii omeneşti, a logicii dialectice, adică a ideii care devine adevăr prin dezvăluirea contradicţiilor, într-o dezvoltare pătrunsă de conflicte. Prin simfonism şi prin tehnica prelucrării tematice proprie lui, muzica a învins mărginirea pe care o avea în comparaţie cu vorbirea care-şi dezvoltă conţinutul prin intermediul mişcării cuvintelor-noţiuni, ea a căpătat posibilitatea de a dezvolta teme-imagini, ca purtătoare ale ideilor, de a se ridica deasupra emoţionalităţii lipsite de obiect şi în special deasupra caracterului nemijlocit senzorial al influenţei sale. Muzica nu a fost lipsită de conţinutul său emoţional, dar acest conţinut a devenit şi obiect şi factor al gîndirii" — spune B. Asafiev în *Forma muzicală ca proces.*

[2] Ceea ce l-a determinat pe Romain Rolland să interpreteze finalul Sonatei op. 111 — cu liniştea sa contemplativă şi purificatoare — ca ecou al filozofiei budiste.

tații kantiene „în noi legea morală și deasupra noastră cerul înstelat" și a numeroaselor extrase din *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* — dacă nu atracția lui spre filozofia teoretică, și încă spre cea mai speculativă ? Că dialectica simfonică modernă în muzica lui Beethoven a apărut, nu este doar o întîmplare : aflat la capătul unei întregi evoluții a clasicismului (cu Gluck, Haydn, Mozart ca puncte culminante) care tindea să dea muzicii o logică nouă, bazată pe contrastul și dezvoltarea temelor, Beethoven, mai înclinat spre reflexivitate și trăind-o mai intens decît toți predecesorii săi, încununa aceste căutări asemenea lui Hegel pe planul cugetării teoretice ; manifestări la primă vedere disparate, simfonismul lui Beethoven și logica lui Hegel exprimă în fond aceeași necesitate a spiritului uman în năzuința sa neobosită spre autocunoaștere, dovedind totodată unitatea fundamentală a acestuia. Iar faptul că această necesitate s-a manifestat concomitent în domeniile aparent atît de opuse ale muzicii și filozofiei nu este oare un semn al profundei lor înrudiri ?

Reacții anti-intelectualiste. Efortul de luciditate al compozitorului a avut dintotdeauna de întîmpinat împotriviri. Și aceste împotriviri au fost cu atît mai aprige cu cît a fost mai tenace dorința muzicianului de a nu se lăsa dus de o mentalitate sentimental-conformistă, ci de a se manifesta ca gînditor clarvizionar asupra existenței, asupra rostului său ca artist pe această lume și în seria celor ce l-au precedat.

„Muzica își pierde căldura afectivă, se transformă într-un arid și plictisitor exercițiu cerebral" — cam așa s-ar putea formula unul din reproșurile adresate compozitorilor care înțeleg actul creator ca expresie a unei gîndiri, a unei înfrigurate concentrări intelectuale. După Johann Adolf Scheibe (1708—1776) lucrările lui J. S. Bach „sînt totdeauna artificiale și obositoare, aride și nu dispun nici de caracterul emoțional, expresivitatea

şi judiciozitatea pe care le au lucrările lui Teleman şi Graun". Sentimentalului Rousseau definiţia dată de Rameau îi produsese atîta indignare încît îl făcea să-şi caracterizeze contemporanul ca pe un „compozitor cu mai multă abilitate decît fecunditate, mai multă ştiinţă decît geniu, sau cel puţin un geniu sufocat de prea multă ştiinţă". Un Bach arid şi un Rameau pedant : cine mai ia în serios asemenea imputări în secolul al XX-lea ? Se pare însă că muzicienii nu sînt dispuşi niciodată să tragă învăţăminte din erorile grosolane care au prezidat la înţelegerea marilor compozitori de către contemporanii lor. Ciclul de 24 preludii şi fugi ale lui Şostakovici, replică modernă la *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, era primit într-un spirit care reproducea perfect opacitatea lui Scheibe : „e prea evidentă munca constructivistă a muzicianului-arhitect, care construieşte complexul edificiu polifonic" (I. Nestiev) sau „construcţiile sale abstracte sînt pe alocuri insuportabile pentru auz" (V. Zaharov). Obsesia realismului (şi încă înţeles într-un fel pedestru, cotidian), a unei emoţionalităţi ce trebuie ostentativ afişată — această obsesie s-a dovedit la unii critici contemporani atît de despotică, încît i-a făcut incapabili să înţeleagă chiar şi valori fundamentale ale patrimoniului clasic. Imaginaţi-vi-l pe Beethoven, şi încă în formidabila sonată pentru pian op. 106 *(Hammerklavier)*, vinovat pentru abatere de la realism şi cochetare cu formalismul : „Uriaşa inventivitate şi fantezie a compozitorului — scrie I. Kremlev despre finalul sonatei — nu duce din păcate la rezultate artistice integre. Fuga finală a sonatei... nu dă imagini reliefate, limpezi. Cauzele rezidă mai ales în tematismul abstract al fugii şi apoi în metodele abstracte de dezvoltare. Rolul procedeelor speculative este extrem de mare, caracterul abstract al temei se accentuează prin însuşirile intonaţiilor vecine ale contra-subiectului. Impetuoasa, neabătuta mişcare a fugii, uimitoare prin energia ei pur

beethoveniană[1] este totuşi mişcare pentru mişcare, pentru dezvăluirea forţelor raţiunii şi voinţei creatoare[2]. Ceea ce nu e însă suficient pentru crearea unei imagini artistice valoroase, adică înzestrate cu o expresivitate şi plasticitate concretă. Poate fi considerată această soluţie a finalului din sonata op. 106 o simplă nereuşită a lui Beethoven ? Credem că nu. A fost nu o nereuşită elementară, ci rezultatul dezvoltării conştiente a unei idei unilaterale... Gigantica fugă nu aduce o adevărată rezolvare a sonatei op. 106, ea se îndepărtează de la această rezolvare, îndreptîndu-se spre lumea abstracţiilor intelectuale".

Celor înclinaţi a vedea în muzică numai o sursă de încîntare auditivă, intenţia compozitorului de a depăşi sonorul[3], de a se ridica în lumea ideilor le apare ca o trădare, încălcare, profanare a muzicii. Pentru a fi comis acest păcat, Wagner se vede contestat de Nietzsche în însăşi calitatea lui de muzician : „Întreaga sa viaţă, Wagner şi-a petrecut-o repetînd că muzica sa nu este numai muzică, ci ceva mai mult, infinit mai mult. *Nu numai muzică* — nici un muzician nu vorbeşte aşa... Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta era teoria sa şi totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndeşte astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge universul întreg să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă, dat fiind că exprimă infinitul" (Cazul Wagner). Apropierea muzicii de filozofie este luată în derîdere de Nietzsche, care vede în aspiraţiile metafizice ale lui Wagner o camuflare a neputinţei muzicale : „Wagner a devenit moştenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel,

[1] Un Beethoven „pur", şi totuşi formalist. Uimitoare logică...
[2] Ce puţin, într-adevăr...
[3] „Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor" — spune Thomas Mann despre preludiul la *Aurul Rinului*, bineînţeles într-un sens pozitiv, în „Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner".

se entuziasmează azi pentru Wagner, şcoala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toţi adolescentul german a fost cel care l-a înţeles. I-au fost suficiente două cuvinte : infinit şi semnificaţie... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri ci cu ideea : belşugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba oarba în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seduce el pe tineri. Intervenţia ideii i se pare lui Nietzsche funestă pentru frumuseţea muzicală ; luată ca muzică în sine, „muzica lui Wagner este pur şi simplu o muzică proastă, probabil că cea mai proastă care s-a putut scrie vreodată". Subordonîndu-şi expresia unui ţel transcendent şi realizînd forme deosebite de cele ale frumuseţii muzicale pure [1], compozitorul se vede atacat ca instaurator al unei dizarmonii supărătoare, nemuzicale. Iată cum era întîmpinată, la apariţia ei, *Pelléas şi Mélisande :* „Printre diferitele elemente ce alcătuiesc orice muzică sînt două pe care — după chiar spusele admiratorilor — autorul lui *Pelléas şi Mélisande* le-a suprimat în mod deliberat : unul este ritmul, celălalt — melodia. Cred — şi aceasta nu e cea mai mică originalitate a d-lui Debussy — că primul între compozitori şi-a ţinut şi a cîştigat rămăşagul de a scrie o partitură fără o singură frază — ce zic ! — fără o singură măsură de melodie. Lipsită de melodie şi ritm, muzica la *Pelléas* şi *Mélisande* nu valorează sau nu există nici prin simfonie, căci simfonia fiind dezvoltare, ea nu e posibilă decît acolo unde se găseşte ceva de dezvoltat. Iar orchestra, care nu serveşte nici pentru expunerea, nici pentru elaborarea unor teme formale, nu mai poate fi întrebuinţată pentru obţinerea unor timbre agreabile. Lipsită de interes pentru spirit, ea este totdeauna lipsită de farmec pentru ureche. Orchestra lui Debussy face

[1] Care, mai totdeauna, la origine n-a fost nici ea pură, doar prin clasicizare căpătînd o asemenea aureolă (pe care posteritatea n-a întîrziat s-o acorde şi „impurului" Wagner).

puţin zgomot, sînt de acord, dar acest mic zgomot e urît... Nimeni nu e mai îndreptăţit ca autorul lui *Pelléas şi Mélisande* să prezideze la descompunerea artei noastre. Totul se pierde şi nimic nu se creează în muzica lui Debussy. O asemenea artă este insană şi răufăcătoare" (Camille Bellaigue). Cum vedem, derivarea muzicii dintr-un mesaj filozofic este privită ca o decadenţă pe care intransigenţa fanatică nu s-a sfiit s-o denunţe ca pericol social. Atît de opus lui Wagner, Debussy se întîlnea cu el pe banca acuzării de decadentism, căci Bellaigue relua aproape literal învinuirile lui Nietzsche: „Arta lui Wagner este o artă bolnavă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei... Wagner este un nevropat." Învinuirea de intelectualism apare aproape invariabil însoţită de acest reproş al dizarmoniei antimuzicale şi incoerente. Încă de la Rousseau, care nu se mărginea să-i impute lui Rameau că şi-a sufocat geniul cu prea multă ştiinţă, dar îl mai acuza că „şi-a făcut acompaniamentul atît de încurcat şi încărcat, încît capul aproape că nu mai poate suporta harababura diferitelor instrumente". *Marea fugă* op. 133 de Beethoven trezea în Joseph de Marliave (cel mai important comentator al cvartetelor beethoveniene) o senzaţie de uscăciune şi asprime: muzica e plăcută, spune el, doar cînd îi priveşti grafia în partitură, nu şi cînd o asculţi, căci, abstract concepută, *elle entasse des duretés sur duretés*, şi asta o face *inquiète, presque pénible*.

Indignările antiintelectuale provin din fetişizarea specificului emoţional — divertisant al muzicii, a cărui supraapreciere umbreşte pentru mulţi ascultători însemnătatea factorului reflexiv, exprimat în rigoarea construcţiei şi profunzimea mesajului, indispensabile unei mari valori componistice. Refuzînd muzicianului dreptul la înalta cugetare, învinuirile de tipul celor mai sus evocate se dovedesc a ignora o condiţie vitală a marii creaţii, iar autorii lor se condamnă a nu înţelege decît

o parte din frumuseţea muzicii — cea legată de satisfacţia imediată, senzorială. Ceea ce nu înseamnă că premeditarea intelectuală nu poate uneori prejudicia reuşitei artistice. Dar nu din cauză că, prin intervenţia ideii, sanctuarul muzicii ar fi profanat, ci pentru că elaborarea cerebrală a operei nu izvorăşte dintr-o trăire intensă, nu are acoperirea convingerii lăuntrice, a necesităţii imperioase de expresie, dacă vreţi a talentului. Este pseudo reflexivitatea compozitorilor care pornesc de la scheme : „combină, construiesc, inventează teme care trebuie să transmită idei ; le dezvoltă, le transformă, le opun altor teme, care reprezintă alte idei, fac metafizică dar nu dau muzică" — spunea despre ei Debussy. Bineînţeles, faptul că unii, în loc să combine teme, combină serii, nu schimbă cu nimic esenţa situaţiei.

Înverşunarea antiintelectualistă a unor comentatori a fost şi este expresia teoretică a leneviei cerebrale sub semnul căreia foarte mulţi muzicieni îşi confecţionează producţiile, alcătuind o întreagă şi masivă tradiţie care s-a opus dintotdeauna muzicianului gînditor. Sînt compozitorii „care nu gîndesc mai deloc cu privire la ţelul operei lor ci pur şi simplu pun mîna pe condei ca să scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie... numai pentru a dovedi priceperea lor de a scrie o sonată, un cvartet sau o simfonie... — «Priviţi, vă rog, admiraţi, onoraţi domni, cît de frumos am scris toate acestea ! Prin ce sînt mai prejos decît alţii ? Iată ce îndrăzneţ contrapunct am condus ! Cum ştiu să dezvolt dintr-odată două sau trei teme ! Dar în orchestră ce combinaţii noi !» şi aşa mai departe. Şi un asemenea domn presupune, în naivitatea sa, că este artist, mai ales atunci cînd prietenii declară în gazete că este un artist adevărat..." (Serov). Bineînţeles că de producţia suficienţei infatuate şi pseudocreativităţii acefale nu m-am ocupat şi nici n-o voi lua în consideraţie. Despre ea s-ar fi putut eventual scrie un nou elogiu erasmic al prostiei — dar în cerce-

tarea de față nu avea ce căuta. Pe lîngă faptul că ar fi fost jenată de compania lui Bach și Beethoven, ea mi-ar fi infirmat teoriile iar această carte n-ar mai fi putut fi scrisă. Am preferat de aceea să-mi bazez generalizările pe valori majore, pe capodopere. Sînt un firesc aliat în demonstrarea caracterului reflexiv al procesului componistic. Mă îndoiesc să existe cineva în stare a dovedi nașterea lor din neantul unui creier „respins de idee". Nu cred în minuni.

POTENŢELE FILOZOFICE ALE MUZICII

„Muzica stîrneşte în noi nu instinctele, ci gîndurile în formă inefabilă, de unde aerul contemplativ al ascultătorului, ea este o artă echivalentă în adîncime cu filozofia din planul discursiv."

G. Călinescu, *Despre muzică*

Afectivism, descriptivism, formalism. Despre *Appassionata* se poate vorbi în diverse chipuri, căci însăşi muzica lui Beethoven nu spune ascultătorilor ei acelaşi lucru: fiecare va desluşi în ea cu precădere aspectele spre care îl imboldeşte o anumită structură intelectual-temperamentală. Pe unii îi atrag clocotul şi elevaţia sentimentelor, muzica beethoveniană conţinînd pentru ei, în primul rînd, ca evocare a unui suflet de Titan care suferă şi speră, se avîntă şi se prăbuşeşte. Înclinaţi spre reprezentări concrete (şi încurajaţi în această înclinare de aluzia pe care Beethoven însuşi o face la *Furtuna* lui Shakespeare) unii ascultători vor materializa această viziune emoţională şi vor identifica în *Appassionata* tablouri precis conturate şi viu colorate — eventual o mare răscolită de stihii, strigătele disperate ale

unui naufragiat, ultima nălucire din clipa fatală. Altora în fine muzica lui Beethoven nu le va sugera nici elanuri sau depresiuni psihice şi nici — cu atît mai mult — scene de viaţă : convinşi că acestea sînt doar adăugiri arbitrare ale fanteziei ascultătorului (şi ce dovadă mai flagrantă a acestui arbitrar decît mulţimea tălmăcirilor contradictorii date uneia şi aceleiaşi compoziţii ?) ei refuză să audă în muzică altceva decît teme, acorduri, tonalităţi, modulaţii, secţiuni, valori de note, ritmuri, iar în geniul lui Beethoven admiră nu intensităţi emoţionale sau plasticitatea imaginii, ci măiestria şi ingeniozitatea cu care sînt combinate elementele construcţiei sonore. Iată schiţate principalele atitudini care răzbat, ca puncte gravitaţionale, prin noianul reacţiilor faţă de fenomenul muzical.

Prins în hora acestor foarte curente reprezentări despre muzică, melomanul naiv, ca de altfel şi muzicianul empiric, are toate şansele să fie cuprins de derută. Unde trebuie căutat adevărul despre sensul muzicii ? În afectivism ? În descriptivism ? În formalism ? Dacă în el vibrează o justă intuiţie a muzicii, situarea pe oricare din aceste poziţii îi va lăsa o senzaţie de insatisfacţie : va constata că nici invocînd sentimente, nici întrezărind imagini, nici considerînd riguros materialul sonor, nu căpăta o explicaţie cuprinzătoare a muncii, ceva esenţial din mesajul componistic rămînînd într-o misterioasă, impenetrabilă obscuritate. Va încerca să asocieze o metodă cu cealaltă dar nici prin asemenea hibride nu va obţine mare lucru : în locul exclamaţiilor extaziate în faţa avînturilor tumultuoase şi al observaţiilor pedante despre caracterul arpegiat al temei principale, în fa minor, însoţită de triole în registrul grav, va spune că avîntul tumultuos este exprimat printr-o temă arpegiată, acompaniată de triole. De sărăcia unor astfel de interpretări devine şi mai convins cînd se gîndeşte că pentru un mare muzician raţiunea actului componistic nu se poate mărgini la exprimarea unor vagi stări sufleteşti, la combi-

narea scolastică a temelor sau la zugrăvirea unor scene. Acceptînd că muzicianul autentic este un gînditor, logica te obligă să extinzi această concepţie asupra muzicii însăşi şi să-i atribui un sens mai înalt decît cele pe care le au în vedere afectivismul, descriptivismul, formalismul. Nici luate izolat şi nici asociate, aceste trei concepţii nu ne pot face să înţelegem acele semnificaţii supreme ale muzicii, a căror descoperire îi apărea lui Beethoven ca izbăvitoare de mizeriile cotidiene. O explicare cuprinzătoare şi demnă de măreţia concepţiei componistice este posibilă numai ieşind din hora acestor reprezentări obişnuite şi ridicîndu-ne la un punct de vedere mai înalt şi mai larg.

Sentiment şi idee. Înrîurirea imediată a muzicii asupra noastră este, indiscutabil, de natură emoţională. Percepem succesiunea unor stări sufleteşti şi ne simţim fiinţa afectivă zguduită, înălţată. Dar acesta este doar punctul de pornire al înţelegerii muzicii. A te mărgini să remarci emoţii şi să le încerci, înseamnă să rămîi la periferia fenomenului muzical. Procesul înţelegerii nu progresează decît dacă izbuteşti a prelungi în conştiinţă ecourile muzicii după stingerea sunetelor şi sintetiza mulţimea stărilor sufleteşti desluşite în muzică şi trăite de propria-ţi sensibilitate. Nu este un fenomen care contrazice contemplarea emoţională sau anihilează plăcerea ascultării degajate căci — cum zice George Călinescu — „emoţia produsă de muzică răscoleşte în orice om predispoziţia de a pune probleme şi de a răspunde la ele, de a lua atitudine în faţa vieţii“. Este vorba aşadar numai de a îndrăzni să duci mai departe trăirea interioară declanşată de contactul direct cu materia sonoră, să o ridici în zona luminoasă a conştiinţei cugetătoare.

Reconstituind însă mental, din numeroasele tresăriri afective, imaginea întregului, constaţi cu surprindere că rezultatul depăşeşte afectivitatea şi te introduce în lumea reflexivităţii : sentimentele s-au cristalizat miraculos în idee. Ceea ce la ascultarea *Appassionatei* îţi apărea ca un

arhipelag de insule emoţionale (elan, tumult, amenințare, calm, deznădejde, speranță, gingășie, vehemență) se constituie, sub impulsul meditației unificatoare, în gîndire integră și coerentă asupra existenței. Scopul lui Beethoven reiese a fi fost nu evocarea unor vagi sentimente disparate (la a căror înregistrare obișnuiesc să-și oprească investigaţiile cei ce nu s-au învăţat să audă în muzică chemarea „de a pune probleme și de a răspunde la ele"), ci exprimarea unui crez care transcende aceste sentimente. Ne aflăm în fața unei lupte pe viață și pe moarte între spiritul cutezător și un destin implacabil care-i lasă clipe de liniște doar pentru a-l face să-i simtă și mai dureros iminența, lupta prin care — chiar înfrînt — omul face dovada măreției sale. Sentimentele răzlețe întrezărite în timpul ascultării reprezintă consumul sufletesc implicat de această luptă și numai puse în legătură cu ea apar diferitele stări sufletești remarcate de auditor în adevărata lor lumină. Muzica are, așa cum se spune, un specific emoțional dar acesta nu l-a împiedicat niciodată pe compozitorul conștient de menirea sa să se ridice la înălțimea ideii. Și nu numai că între specificul emoțional și expresia ideatică nu există incompatibilitate, dar ideea crește — cum s-a văzut — din însăși substanța afectivă a muzicii, conferind o rațiune superioară alternării de stări sufletești. Este de altfel ca și în viață, unde existența unor afecte pure, abstracte ar fi de neconceput : ele apar într-un context în care omul se comportă ca ființă gînditoare, sînt — într-o măsură mai mare sau mai mică — intelectual determinate. Ar fi o dovadă de ușurință ca, din felul indirect, mijlocit, a posteriori în care se desprinde ideea operei muzicale, să tragem concluzia inconsistenței intelectuale a muzicii. Spinozismul ca și filonul kantian al gîndirii lui Bach nu se va dezvălui desigur celui ce refuză să facă efortul de a depăși stadiul perceperii nebulos-sentimentale și al contemplării pasive : preludiile și fugile *Clavecinului bine temperat* îi vor apărea ca o alternare de

imagini cînd stenice, cînd melancolice, întretăiate de construcţii severe (pentru unii destul de aride). Se va minuna aflînd că Asafiev a putut descoperi în ele „exprimarea liberă a sentimentelor individuale şi tendinţa de a le înfrînge, tendinţă impusă de simţul datoriei şi realizată prin disciplina construcţiei artistice“, „dialogul muzical-filozofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre «vreau într-un fel al meu» şi «eşti dator», «imemorabila luptă dintre «aşa vreau» şi «aşa trebuie»“. Plăsmuire arbitrară a fanteziei comentatorului ? Nu, depăşire a emoţionalităţii ceţoase, mobilizarea resurselor spirituale de investigaţie, pătrundere în esenţa muzicii. Orice stil muzical am aborda, stările afective ale operei se vor condensa — la o cercetare lucidă şi cît de cît profesională — într-o atitudine faţă de viaţă, vor polariza în jurul unei idei. Iar în operele aparţinînd expresionismului, adică stilului care amplifică la maximum emoţionalitatea, conţinutul intelectual al muzicii nu numai că nu va fi umbrit, dar se va detaşa cu o sporită pregnanţă : să ne gîndim la cele *Cinci piese pentru orchestră* op. 16 de Schönberg, la *Wozzeck* de Alban Berg, la Simfonia a VIII-a de Şostakovici, a căror vehemenţă pasională reprezintă protestul conştiinţei rănite, însingurate şi cuprinse de o chinuitoare nelinişte. Încă o dovadă a perfectei compatibilităţi dintre sentiment şi idee, a semnificaţiei reflexive pe care combustiunea afectivă o are în orice autentică creaţie. Concluzia impusă de felul mediat şi nu fără dificultăţi în care ni se comunică sensul intelectual al muzicii trebuie aşadar să fie aceea că adevărata înţelegere a operei presupune o intensă participare a reflecţiei. Numai sesizînd ideea te poţi bucura într-un mod superior de căldura, forţa şi frumuseţea sentimentelor pe care capodoperele acestei arte le degajează.

Interioritate. Recunoscută de mulţi, capacitatea muzicii de a exprima idei nu este înţeleasă în mod identic de toţi. Ideii i se refuză uneori calitatea de a sem-

nifica ceva transcendent muzicalului. „Muzica este vorbire, spune Webern în *Der Weg zur neuen Musik.* Un om vrea să exprime în această vorbire idei; dar nu idei care se lasă transpuse în noţiuni, ci idei muzicale. „Pentru mulţi dintre cei chemaţi să explice muzica, conţinutul ei se rezumă la ceea ce Hanslick — precursorul formalismului estetic contemporan — numea „forme sonore în mişcare". Iată ce-i spune lui Claude Rostand *Appassionata*: „...Este o capodoperă de logică şi totodată o capodoperă a pasiunii. Acest gust al organizării logice în jocul inspiraţiei se traduce prin prezenţa a două allegrouri simetrice în formă de sonată (căci finalul nu este un rondo). Şi dacă aceste două allegro-uri în formă de sonată sînt, în linii mari, conforme schemelor clasice, trebuie totuşi să semnalez că, pentru prima oară în producţia lui Beethoven, expoziţia nu este reluată aşa cum cerea tradiţia: logica progresiunii pasionale nu admite nici repetiţii, nici revenire, nici batere a pasului pe loc; trebuie mers înainte, trebuie ca mişcarea să fie irezistibilă şi continuă. Cît despre mişcarea lentă, este un andante cu variaţii. În sfîrşit, pentru ansamblu, acelaşi spirit ciclic cu care ne-am mai întîlnit: tema principală a primului allegro dă naştere temei secundare a acestei părţi, temei andante-ului şi, prin sciziune, fiecăreia din cele două teme ale finalului". Structura arhitectonică este just reprodusă dar mesajul beethovenian lipseşte din acest comentariu cu desăvîrşire. Afirmaţiile că este „o capodoperă a pasiunii" şi că dezvoltarea ascultă de „logica progresiunii pasionale" rămîn doar declaraţii goale, nesusţinute de nici o investigaţie în domeniul proceselor psihice profunde din care sonata se născuse şi pe care le exprima. Afectivismul este doar fluturat pe ici pe colo de către comentator pentru a mai atenua impresia de penurie spirituală pe care o lasă scolastica sa analiză. Nu a vrut sau nu a fost în stare să înţeleagă muzica „şi dintr-un punct de vedere mai profund

decît cel muzical". Ar fi putut — spre justificarea formalismului său — să repete cuvintele rostite de Hanslick, cu un secol în urmă, după ce supusese unei disecţii asemănătoare uvertura *Prometeu* de Beethoven: „Ne este imposibil să găsim în această temă altceva decît ceea ce am spus mai sus sau, cel puţin, să semnalăm un sentiment pe care îl exprimă sau pe care ar trebui să-l trezească în ascultător". Dar i s-ar putea şi replica prin întrebarea pusă, tot pe atunci, de către Serov hanslickienilor: „Dacă în operele acestui mare poet al muzicii vom urmări notele şi acordurile, exclusiv ca note şi acorduri, nedezvăluind semnificaţia lor adîncă, nevăzînd în ele acţiunea dramatică şi activitatea spirituală, exprimată de poetul muzician, dacă ne oprim cu uimire în faţa faptului că tema este expusă odată în optimi *(Adagio)* şi altădată în doimi *(Allegro)* — avem oare dreptul să spunem că-l înţelegem pe Beethoven?"

Dintr-o extremă se poate însă uşor cădea în cealaltă. Reacţionînd la această viziune tehnicizată a muzicii, unii comentatori au identificat în sunete imagini dintre cele mai concrete ale existenţei omului. Continuînd tradiţia interpretării cvartetului op. 18 nr. 2 ca cvartet „al reverenţelor" (*Compliments-Quartett*), Theodor Helm, un reputat exeget beethovenian, relatează astfel conţinutul primei părţi: „Conversaţia se animă şi devine mai vie. Domnii care intră cu *cadenettes* şi peruci cam strîmb aşezate ar părea chiar furioşi dacă am putea crede în mod serios că forţa etichetei este insuficientă pentru a-i menţine în rezerva lor de «bon ton». Totul e amuzant ca într-o gravură din secolul trecut". Ideea apare aici anecdotic degenerată. Nu în acest spirit ne-am reprezentat semnificaţia „mai profundă decît cea muzicală" pe care credem posibil a o descoperi dincolo de sunete. Dacă nu putem spune, alături de Hanslick şi Webern, că muzica exprimă numai idei muzicale, închipuirea exterior-descriptivă a conţinutului muzicii

ni se pare a-l trăda în egală măsură pe compozitor. Ideea exprimată de acesta este de ordinul celei mai intime subiectivităţi, aparţine frămîntărilor spirituale ale omului iar nu relaţiilor lui exterioare. Dintre toate artele muzica este cea mai interiorizată. A vedea în cvartetul op. 18 nr. 2 conversaţia animată dintr-un salon aristocrat înseamnă a obliga muzica să coboare din acea zonă de superioară spiritualitate pe care Beethoven o numea cu mîndrie „meleagurile împărăţiei mele", şi să se îndeletnicească — împotriva naturii ei — cu zugrăvirea unor realităţi pe care poezia şi pictura au incomparabil mai multe posibilităţi de a le evoca.

Am greşi spunînd că nimic din ceea ce constituie materialitatea lumii nu poate fi sugerat de muzică. Lumea din afară îşi poate găsi ecou în sunete (şi în această privinţă interpretarea salonardă a lui Helm îşi avea oarecare temei în unele turnuri galante ale frazei beethoveniene) dar, pentru ascultătorul cu o limpede conştiinţă a specificului muzical, aspectele exterioare de viaţă sînt fie contururi enigmatice, de-abia perceptibile prin vălul străveziu al trăirilor, fie simboluri concrete ale unor realităţi psihologice profunde. Parcurgînd tălmăcirea dată de Romain Rolland *Appassionatei*, cititorul îşi poate face o idee despre felul cum materialitatea lumii — atunci cînd se întrezăreşte în muzică — este spiritual transfigurată şi palpită de sensuri umane subiective. În structura contradictorie a temei principale comentatorul vede „două fiinţe într-una singură. Două euri opuse. Eul — forţă sălbatică. Eul — slăbiciune tremurătoare. Pentru început se prezintă împreunate, în vîntul ce le rostogoleşte (*Allegro assai*), dar *pianissimo*. Un motiv de timpane în triolet — foarte frecvent la Beethoven, şi al cărui sens e aproape întotdeauna hotărîrea neîmblînzită a destinului („Aşa e, ascultă !") răspunde de trei ori, nepăsător, la întrebarea gemută. Apoi vijelia suflă şi forţa atotputernică, în coloane masive, reia *fortissimo*, în trei urcuşuri copleşitoare. Eul

— slăbiciune se agită cu neliniște, se roagă cu febrilitate. Nu e luptă, nici răzvrătire ; sufletul îndurerat cunoaște zădărnicia rezistenței și se prăbușește. Atunci se ridică motivul mîngîietor în major, cuvîntul viril, care acceptă cu stoicism și vrea să spere, în ciuda tuturor. Ritmul pe care-l folosește este la fel cu cel al motivului forței brutale ; dar motivul e umanizat, înduioșat de inflexiuni pline de afecțiune". Și așa mai departe. Umanizarea analizei formale, spiritualizarea evocării descriptive, intelectualizarea reacției emoționale — iată ce-i reușește lui Romain Rolland, dîndu-i posibilitatea să se ridice deasupra unilateralităților formaliste, descriptiviste, afectiviste și să le înglobeze într-o sinteză superioară, luminată de o viziune filozofică — singura care răspunde cu plenitudine muzicii în genere, gîndirii beethoveniene îndeosebi.

Nu numai amatorii dar — cum a reieșit din cazul lui Helm — chiar și profesioniștii pot să nu fi ajuns la înțelegerea deplină, consecventă a specificului muzicii ca artă prin excelență interiorizată. Și nu numai muzicologii dar și compozitorii — adică cei care, teoretic vorbind, ar trebui să aibă cea mai clară idee despre posibilitățile artei lor — se lasă uneori furați de ispite descriptive ; constrîngînd peste măsură limbajul muzical a sugera lucruri și întîmplări — adică ceea ce muzica poate mai puțin decît orice — ei nu fac decît să diminueze forța caracteristică de expresie a artei lor, pe care o transformă astfel în remorcă a literaturii sau picturii, în ilustrație sonoră. Din fericire interioritatea muzicii este o realitate obiectivă și imanentă, suficient de puternică pentru a rezista acestor asalturi ale descriptivismului, impunîndu-se peste intențiile onomatopeice ale compozitorului și în ciuda lor. Păsările, pe care Messiaen, cu atîta pasiune a pitorescului, ține să le evoce adeseori (*Chant d'oiseaux*, *Réveil des oiseaux*, *Catalogue d'oiseaux*, *Oiseaux exotiques*) se sublimează parcă, lăsînd în locul lor doar elanuri și neliniști, jubilații și depre-

siuni, pulsațiile — cînd precipitate, cînd calme — ale unei inimi umane, adică ceea ce este de datoria muzicii să exprime.

Universalitate. Profund spiritualizată, ideea exprimată de muzică impune, implicit, prin universalitatea ei sau, mai bine zis, cu cît sînt mai adînci straturile de conștiință din care izvorăște, cu atît devine mai vastă aria ei de cuprindere umană. Acesta este sensul pozitiv al unei însușiri în care cei mai mulți sînt înclinați să vadă un neajuns al limbajului muzical (echivocitatea lui). Da, mesajul muzicii este atît de general încît poate fi multiplu interpretabil — ceea ce pe doritorii de exactități concrete îi derutează — dar tocmai prin această infinită generalitate se explică fascinanta forță de atracție a frumuseții muzicale: deși fiu al epocii rococo-ului, Mozart va părea mereu actual și viu, în muzica lui — adaptabilă celor mai contradictorii stări sufletești — oamenii de pretutindeni nu vor înceta să se regăsească. Muzica pare făcută de natură să exprime ceea ce este fundamental în om și cu cît îi înțelege mai profund compozitorul această menire, cu atît sînt mai sporite șansele lui de a crea o „muzică mare". Forță irezistibilă, ca și spiritualitatea ei, universalismul muzicii transfigurează sursa particulară din care aceasta adesea provine: individualul și contingentul sînt împinse în umbră pentru ca expresia lor muzicală să fie propulsată spre înălțimea permanențelor și esențelor umane. Născute din nevoile, la comanda și în ambianța bisericii protestante (ca atîtea capodopere asemănătoare) *Patimile după Matei* sau *după Ioan* s-au integrat conștiinței sociale nu prin semnificația lor cultică, ci prin capacitatea lui Bach de a intui în Isus pe omul superior, înaintemergător, cu imensa sa dragoste de semeni dar și cu nesfîrșita tristețe de a se vedea respins de aceștia (trăsătură care, ulterior, s-a dezvoltat în așa măsură în muzica cultică, încît problematica umană universală — și în primul rînd atitudinea față de moarte — și-a sub-

ordonat textul tradiţional al messelor şi requiemelor, transformate cu vremea, spre nemulţumirea crescîndă a bisericii, în simplu pretext al muzicianului care vrea să mediteze pe tema destinului omenesc : în această direcţie a evoluat muzica religioasă cu Berlioz, Brahms, Verdi, Mahler, Debussy, Fauré, Schönberg, Britten, Szymanovsky, Poulenc). Beethoven îşi compunea cvartetul op. 132 în la minor sub impresia încă puternică a unei lungi maladii şi cu un sentiment de gratitudine pentru Providenţa care — credea el — îl salvase, dar nici urmă în muzică din împrejurarea particulară sub al cărei semn a apărut la viaţă această lucrare : Romain Rolland auzea în cvartetul op. 132 un dialog patetic între om şi destin, care-i evoca simbolicele înfruntări dintre Oedip şi Sfinx, dintre Iacob şi înger. Sentimental şi autobiografic, ca orice romantic care se respectă, Schumann îşi concepea curent lucrările ca mărturisire intimă, ca imagine a iubitei („Vei găsi în unele mişcări ale piesei toată dragostea mea pătimaşă şi toată viaţa mea şi a ta" — scrie el Clarei despre *Kreisleriana*) dar provenienţa personală a fost estompată de strălucita iradiaţie universal-umană pe care a insuflat-o sunetelor nu numai geniul schumannian, dar şi acea capacitate infinit cuprinzătoare, proprie limbajului muzical : nimeni nu va vedea în *Viaţă şi dragoste de femeie* expresia unei experienţe sentimentale individuale (cum iniţial a fost) ci chintesenţa eternă a iubirii feminine, dacă nu chiar a iubirii în genere. Această universalitate, triumfătoare peste graniţe şi timp, reiese cu pregnanţă din următoarele rînduri prin care renumitul dirijor Ernest Ansermet îşi preciza atitudinea sa faţă de operele apărute în condiţii istorice şi geografice determinate : „Dacă recunosc în *Jota aragonese* dansul cel mai uşor şi mai inocent din lume, într-un *largo* din secolul al XVIII-lea chintesenţa însăşi a nobleţii, într-un *concerto* de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea pe aceea a eleganţei şi a unei societăţi rafinate, iar în muzica *credo*-ului din Messa în si, chiar

lipsind cuvintele, puterea şi fermitatea credinţei, nu o fac dintr-un interes documentar ; nici vorbă să mă intereseze în mod deosebit cum sînt oamenii din Aragon, cum arăta omul secolelor al XVII-lea sau al XVIII-lea şi nici chiar personalitatea lui Bach. În aceste muzici eu recunosc modalităţi afective sau etice care ar putea fi ale oricui, şi în primul rînd ale mele, căci le identific semnificaţia : muzica îmi permite să mă autocunosc mai bine şi să cunosc în acelaşi timp mai adînc posibilităţile omului..." („Les fondements de la musique dans la conscience humaine").

Muzica este aşadar cu atît mai adecvat înţeleasă cu cît este mai înaltă generalizarea la care se poate ridica ascultătorul. Atîta vreme cît va înţelege *Inelul Nibelungului* doar ca o poveste cu zei, semizei, balauri, pitici, *Tetralogia* lui Wagner — părîndu-i eventual plictisitoare sau ridiculă — va refuza să-i destăinuie adevăratul ei sens ; acesta începe să se dezvăluie din momentul cînd melomanul devine în stare să audă omenescul pur al evocării mitologice wagneriene. Impresia de ridicul — datorată nu naivităţii compozitorului ci superficialităţii ascultătorului — se destramă atunci lăsîndu-ne să contemplăm drama omenirii terorizate şi pervertite de aurul atotstăpînitor căruia iubirea nobilă, dezinteresată i se opune într-un pasionat elan, hărăzit însă unei frîngeri tragice, dramă de care Wagner nu-şi dă seama dacă este istoric determinată sau ţine de însăşi condiţia umană. Cu atît mai acut cere muzica a fi înţeleasă într-un spirit generalizator atunci cînd nu aparţine genurilor programatice, cînd se susţine exclusiv prin ceea ce Hanslick numea „forme sonore în mişcare". A. B. Marx, un reputat exeget al lui Beethoven, nu aducea nici un serviciu compozitorului tălmăcindu-i cvartetul op. 132 prin prisma bolii în urma căreia fusese compus. „Scena întregului poem, spune el, este patul bolnavului ; muzica e nervoasă, sensibilă, maladivă ; instrumentele de coarde, cu sunetul tînguitor, ulcerat al

arcuşului sînt aici organul specific voit, necesar al acestei traduceri" ; şi, consecvent cu această concepţie, muzicologul analizează diferitele efecte sonore beethoveniene ca imagini ale momentelor bolii. Amuzante pentru spiritele cărora încă nu le este limpede despre ce vorbeşte muzica şi ce trebuie să-i ceară, asemenea referiri îngustează şi, în consecinţă, bagatelizează mesajul compozitorului. Raportarea la cazul particular este supărătoare chiar într-o compoziţie ca *Moarte şi transfigurație*, deliberat şi făţiş concepută de autor ca ilustrare a unei situaţii medicale (agonie, halucinaţii, moarte) dar pe care nu izbuteşti s-o îndrăgeşti decît detaşîndu-te — în ciuda lui Strauss — de aluziile descriptive şi percepînd-o ca muzică pură, ca expresie a ceea ce este fundamental în conştiinţă. A obliga însă o muzică de nelimitată generalitate să încapă în patul procustian al unui programatism, pe cît de pedestru pe atît de arbitrar, reprezintă culmea mistificării. Deşi nu s-a erijat niciodată în teoretician, Beethoven ştia, cu deplină luciditate, că rostul muzicii este de a plana în zona generalizării celei mai elevate. Compunea şi el sub impresia unor împrejurări tulburătoare, stimulatoare — bunăoară adagio-ul primului cvartet, inspirat de lectura scenei funebre din *Romeo şi Julietta*, ca să nu mai vorbim de sursa shakespeariană a Appassionatei — dar nu socotea binevenit să particularizeze semnificaţia muzicii sale prin declararea acestor împrejurări [1]. Atunci cînd totuşi preciza în partitură intenţia programatică, o făcea de o manieră care să nu tragă în jos expresia de la înălţimea filozofică a gîndirii, cu discreţie, poezie şi un oarecare aer enigmatic : *La Malinconia* îşi intitula el finalul ultimului

[1] Mai ales în muzică îşi găseşte aplicarea această reflecţie a lui Thomas Mann : „E desigur bine că lumea nu cunoaşte decît opera desăvîrşită, nu şi originile ei, nu şi condiţiile în care a luat naştere : căci cunoaşterea izvoarelor inspiraţiei artistului ar zăpăci pe oameni şi i-ar speria, anihilînd astfel efectele atîtor pagini admirabile" *(Moartea la Veneţia)*.

din cvartetele op. 18; *Les adieux, l'absence, le retour* se numesc cele trei mişcări ale sonatei op. 81 compusă cu prilejul despărţirii compozitorului de arhiducele Rudolf, elevul îndrăgit de el. Dedicînd iniţial Simfonia a III-a lui Napoleon, Beethoven a considerat însă ulterior mai nimerit să renunţe la această dedicaţie (şi bine a făcut, altminteri cîte comentarii muzicologice napoleoniene ar mai fi luat naştere !), nereţinînd din ea decît vagul epigraf ce precede partea a II-a : „marcia funebre sulla morte d'un eroe". Cît despre cvartetul op. 132 în la minor — cel medical comentat de Marx — numai partea a treia conţine declaraţii programatice : „cîntec de mulţumire în modul lidic oferit divinităţii de către un însănătoşit" (Beethoven nu precizează după ce fel de boală : fizică sau psihică) înaintea coralului grav şi „Simţind noi puteri" (nici aici nu precizează : puteri trupeşti sau sufleteşti ?) înaintea secţiunii contrastante, mai însufleţite, cu care acest coral alternează de-a lungul mişcării. Indicaţii mai mult decît sumare şi formulate parcă nu pentru a restrînge sensul muzicii ci tocmai pentru a da aripi imaginaţiei spre acele „meleaguri ale împărăţiei" beethoveniene. De ce să ne încăpăţînăm a vedea în cvartet patul de suferinţă al compozitorului (obiect intraductibil de către expresia muzicală, oricît ar vrea autorul să ancoreze în lumea lucrurilor) cînd mai firesc, mai muzical şi mai simplu este să înţelegem această compoziţie ca expresie a unei crize sufleteşti, dintre acelea care ne pun la încercare rezistenţa morală şi apoi ne slobozesc lăsînd în noi o dîră de adîncă, iremediabilă dar senină tristeţe ?

Muzica, artă etică. Abstragerea de ceea ce este exterior şi accidental conferă muzicii o altitudine intelectuală care aminteşte marile adevăruri ale cugetării abstracte, face din ea — cum spunea G. Călinescu — „o artă echivalentă cu filozofia din planul discursiv".

La ascultarea concentrată a muzicii se naşte[1] sentimentul că o superioară şi misterioasă (de aici convingerea lui Beethoven : muzica este o revelaţie etc. etc.) înţelepciune dezvăluie sensurile ascunse ale existenţei, permiţîndu-ne să venim în contact, pe calea trăirii, cu adevăruri tulburătoare, comparabile, prin importanţă, celor pe care reflecţia conceptuală a unui Kant sau Hegel le comunică înţelegerii speculative. Pe această izbitoare înrudire între cugetarea muzicală şi cea filozofică se bazase desigur Mihai Ralea cînd enunţase posibilitatea unei clasificări muzicale a sistemelor filozofice, echivalîndu-i — ce-i drept, foarte discutabil — pe Kant cu Bach, Renouvier cu César Franck, Guyau cu Bizet, Nietzsche cu Wagner, Hegel cu Brahms, Schopenhauer cu Berlioz, Rousseau cu Schubert, Bergson cu Richard Strauss.

Ar însemna să ignori vibraţia afectiv-poetică a expresiei muzicale, imaginîndu-ţi că ea poate furniza cunoştinţe despre categoriile apriorice, principiul raţiunii suficiente sau determinaţiile pure ale reflexiei. Despre altceva vorbeşte muzica şi acest „altceva" — care multora le apare învăluit într-o enigmatică şi impenetrabilă ceaţă — ne poate fi sugerat de orice lucrare purtînd pecetea unei înalte reflexivităţi componistice. Deschid aici o paranteză pentru a răspunde eventualei întrebări care s-ar putea naşte în cititorul nedumerit de acest regim preferenţial : de ce defineşti conţinutul muzicii pornind de la operele de „înaltă reflexivitate componistică" şi lăsîndu-le la o parte pe cele ce nu aparţin aşa-zisei „muzici grele", care sînt şi mai numeroase şi mai populare ?

Există într-adevăr lucrări care nu poartă pecetea unei înalte reflexivităţi, fără ca prin aceasta să se dovedească lipsite de valoare, de utilitate artistică. Ele nu-şi propun

[1] Bineînţeles în ascultătorul care, încetînd să caute în muzică istorioare şi renunţînd la facilele extazuri sentimentale, nu a devenit victima tehnicismului sterp.

decît să facă mai agreabilă viaţa oamenilor ceea ce — atunci cînd la origine se află bun gust şi onestitate profesională — nu poate fi decît salutat. Sînt operele pe care — cu o admirabilă modestie şi luciditate — le avea în vedere Grieg cînd spunea, referindu-se la propria-i creaţie : „Artişti ca Bach şi Beethoven au clădit altare şi temple pe culmi. Eu am vrut — după cum se exprimă Ibsen într-una din dramele sale din urmă — să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiţi". O definiţie a ceea ce spune muzica nu se poate însă în mod serios concepe decît de la înălţimea piscurilor ei, din acele „altare şi temple" a căror lumină se revarsă şi peste „casele" din vale, locuite de cei ce vor să fie fericiţi. Nu ştiu dacă *Ofranda muzicală* şi *Marea Fugă* pot favoriza o fericire domestică, dar am certitudinea că ele exprimă tot ce e mai sublim în om şi mai tipic în arta muzicii. Dacă „Dansul Anitrei" sau „Cîntecul lui Solveig" fac şi mai plăcută viaţa căminului este pentru că în ele s-a păstrat o fărîmă din ceea ce, cu absolută plenitudine, întruchipează *Ofranda muzicală* şi *Marea fugă*. Dar cum marii majorităţi absolutul — atît în viaţa emoţională cît şi în cea intelectuală — îi este insuportabil, căci frige şi mistuie, această plenitudine cu care menirea muzicii se manifestă în operele lui Bach şi Beethoven, anevoie şi foarte rar este acceptată ca vecinătate permanentă, intimă de către oameni. De Grieg te poţi mai lesne ataşa deoarece el îţi oferă doar o părticică a acestui absolut şi încă diluată în sentimentalismul cotidian care-i face mesajul cît se poate de familiar şi accesibil. Pe ascultătorul doritor să ajungă pînă în vîrful acestui urcuş care este înţelegerea muzicii, fărîma de sublim din melodiile lui Grieg (şi a celor din aceeaşi categorie : un Smetana, un Rachmaninov, un Lalo, un Gounod, un Puccini) îl face să tindă spre acel sublim total din operele marilor gînditori ai muzicii. La început intuieşte şi, treptat, înţelege că menirea artei muzicale, aici, în operele reputate ca „grele" ale lui Bach şi

Beethoven (şi ale celor din aceeaşi categorie : un Mozart, un Wagner, un Mahler, un Debussy, un Enescu, un Bartók) îşi găseşte suprema realizare de sine. Intrat în aceste „altare şi temple" de pe culmi el vede casele de jos scăldate într-o lumină de o strălucire pe care n-o bănuise atunci cînd locuia în ele, lumina venită din Graalul marii muzici. Şi casele acestea îi par atunci parcă şi mai încîntătoare, căci razele revărsate asupra lor scot la iveală frumuseţi ce rămăseseră neobservate. Totodată îşi dă seama că, dacă oamenii se simt fericiţi acolo, este şi pentru că ei capătă această lumină de sus, care — în ordine muzicală — determină şi întreţine valoarea aşa cum soarele face posibilă viaţa pe pămînt. Acest punct de vedere este desigur discutabil dar, oricum, a-l aprecia pe Grieg de la înălţimea lui Beethoven mi se pare indiscutabil mai firesc şi mai rodnic (Grieg însuşi ieşind în cîştig) decît a-i aplica lui Beethoven măsura problematicii lui Grieg (ceea ce ar fi, neîndoios, în defavoarea Titanului şi ar prilejui o viziune bagatelizată a muzicii acestuia : privit din fund de vale omul de pe vîrf de munte, fie el şi uriaş, va părea de dimensiuni pitice).

Închizînd paranteza să ne gîndim aşadar la dîra pe care o lasă în cugetul nostru o muzică de înaltă reflexivitate, după ce am ascultat-o cufundaţi în noi şi cutremuraţi pînă în adîncuri. Şi pentru a găsi dintru început un limbaj comun, să evocăm ceea ce este prezent în cele mai multe spirite — acea concepţie eroico-tragică despre existenţă afirmată de Beethoven şi în termeni atît de sugestivi formulată de Lunacearski : „Beethoven nu a fost un om care să fi privit destinul, societatea, propria-i viaţă prin ochelari trandafirii. El cunoştea toată asprimea vieţii. Calea omului e presărată cu spini, noi plutim pe o mare furtunoasă şi în fiecare clipă ne putem lovi de stînci submarine. Deasupra noastră nu e cer senin, zîmbitor, ci nori brăzdaţi de fulger. Această imagine despre lume, despre destin, despre mediul în

care trăim ca despre un haos care ni se împotriveşte cu înverşunare, îi este caracteristică lui Beethoven. El nu înfrumuseţează situaţia omului, el declară uneori cu o bărbăţie apropiată de disperare : e îngrozitor să trăieşti, neadevărul domneşte încă pe lume. Dar Beethoven nu se predă. El nu se sperie de destin cînd acesta-i bate în uşă cu pumnul său de piatră. El spune că destinul este greu, că trebuie îndurate multe răni, dar nu se retrage din luptă. El ştie că lupta este feroce, că adesea pier cei mai buni, dar crede fără limite în inevitabilitatea victoriei. Şi această credinţă în victorie, în rezolvarea acestor disonanţe şi imperfecţiuni, prin luptă, într-o ordine superioară, constituie religia lăuntrică a lui Beethoven. Aceasta este credinţa pe care o poartă în suflet şi ea îl salvează în clipele cele mai grele ale vieţii". Imagine care, desigur, nu epuizează viziunea beethoveniană a existenţei, dar ne lasă să întrezărim natura problematicii filozofice a muzicii. Pentru ce trăieşte omul şi cum trebuie să trăiască din momentul cînd a izbutit să dea un sens vieţii ? — iată întrebările aflate în centrul conştiinţei muzicale şi cărora compozitorii le-au răspuns pe măsura temperamentului, experienţei, geniului.

Din multe opere muzicale, aparţinînd tuturor timpurilor, adie credinţa că omul există pentru a fi fericit, pentru a se bucura, sentimentul amar al vieţii fiind doar un detaliu, un accident pe acest fundal optimist. O messă de Dufay, Palestrina sau Lasso vor da acestui crez un conţinut mistic, adevărata şi stabila fericire fiind posibilă, după ei, doar prin comuniune cu Divinitatea. O simfonie sau un cvartet de Haydn îl înfăţişează pe om, dimpotrivă, deţinător al unei armonii sufleteşti cucerite fără nici un ascetism, savurînd epicureic frumuseţile acestei lumi, surîzînd cu voioşie spectacolului pe care viaţa i-l oferă, netrăgînd concluzii tragice din momentele ei sumbre. Atitudini, s-ar părea, ireconciliabile şi care, totuşi, în muzica lui Bruckner, Scriabin

sau Messiaen ni se înfăţişează contopite : credinţa stimulînd şi spiritualizînd bucuria de a trăi iar priveliştea fascinantă a vieţii (a naturii, a perfecţiunii cosmice în mod deosebit) dovedind — aşa cum îşi intitulează Messiaen cele „trei mici liturghii" — prezenţa divină şi creînd leibnizianul sentiment că *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes*. Optimism pe care compozitorii au fost departe de a-l împărtăşi în unanimitate. Temperamental sensibili tocmai la momentele sumbre, peste care un Haydn, un Scriabin, un Messiaen trec cu uşurinţă, alţi muzicieni au făcut din aceste momente pivotul filozofiei lor. Viaţa le-a apărut ca o chinuitoare, sisifică luptă, iar fericirea o himeră în care ne încăpăţînăm să credem pentru a putea trăi (de aici caracterul transcendental al felului de a o evoca la marii tragici ai romantismului şi ai muzicii moderne). Ideea morţii — obsedantă pentru un Gesualdo, Bartók sau Şostakovici, calmantă pentru un Wagner sau Mahler, anxietatea, insatisfacţia şi dorul nedefinit înlocuiesc luminoasa atitudine din muzica de inspiraţie euforică. Această viziune pesimistă a vieţii este însă răsfrîntă în multiple feluri de compozitori : după Beethoven, măreţia omului constă în a opune tragismului existenţial o demnă şi patetică rezistenţă (ceea ce cu pregnanţă reiese din comentariul lui Lunacearski) ; începînd prin a fi beethovenian în Simfoniile I şi a II-a, Enescu evoluează cu *Oedip* şi *Vox maris* spre o resemnare senină de provenienţă mioritică ; la Bartók auzim — bunăoară în cvartetul nr. 5 — strigăte vehemente de desnădejde, pe care la Schönberg şi Berg le vom întîlni amplificate : spaimă în faţa catastrofei, a unei catastrofe identificate cu însăşi existenţa. (Am vrea ca aceste referiri exemplificatoare — ca şi cele ce vor urma — să nu-l determine pe cititor a împărţi compozitorii în „lagărul" optimiştilor şi cel al pesimiştilor, după precedentul altor asemenea calapoade, aceste atitudini putînd perfect coexista în opera unuia şi aceluiaşi compozitor : cumpăna gîndirii beethoveniene

se înclină cu *Appassionata* sau Cvartetul *lidic* spre un tragism pe care sonata *Aurora* sau Simfonia a V-a îl neagă cu aceeaşi convingere lăuntrică. Este semnul autenticităţii : aceasta este viaţa, aşa este sufletul omului).

Înţelegerea optimistă a existenţei este de obicei însoţită în muzică de exaltarea dorinţei de comunicare cu semenii. Viziunea utopică a omenirii înfrăţite din Simfonia a IX-a de Beethoven, Simfoniile a II-a şi a VIII-a de Mahler, Simfonia I de Scriabin exprimă tocmai această esenţă socială a omului, încrederea într-un ideal care — chiar dacă se dovedeşte doar parţial şi vremelnic realizabil — nu este prin aceasta mai puţin un regulator al relaţiilor dintre indivizi. Unor compozitori cărora pesimismul le-a dat atît de insistent tîrcoale, ca Ceaikovski sau Bartók, apropierea de semeni le-a oferit adesea singura ieşire posibilă din marasm : vezi Simfoniile a IV-a şi a V-a, ale celui dintîi, *Divertismentul* şi *Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie* ale celuilalt. Setea de absolut poate însă face uneori ca, faţă de sporadicitatea şi vremelnicia fraternităţii umane, dorinţa de comunicare să se inhibe, să se retranşeze : ori totul, ori nimic — adică izolare. Se produce acea dureroasă închidere în sine, atît de sfîşietor evocată de Mahler în *Cîntecul pămîntului* al cărui erou respins — în elanurile sale generoase — de către cei din jur, se retrage în eul său, aşteptînd acolo venirea „prietenului" izbăvitor : eterna noapte. Momente cînd sentimentul iremediabilei solitudini devine înăbuşitor apar destul de des chiar la un Titan al spiritului cum este Beethoven, ca să nu mai vorbim de moderni, conştiinţe atît de dezechilibrate şi fragile.

Înclinările pesimiste şi solitare (mai ales atunci cînd veneau în conflict cu elanurile idealiste din conştiinţa unuia şi aceluiaşi compozitor) au implicat totdeauna intensificarea a ceea ce Thomas Mann denumea „baza etern-romantică a muzicii" : în operele marilor melancolici arderea emoţională se manifestă în toată plenitu-

dinea și fascinanta ei splendoare, indiferent dacă ni se înfățișează sub forma flăcării transparente dintr-un cvartet de Schubert sau sub cea a vîlvătăii incendiare dintr-o simfonie de Mahler. Nu este vorba aici de simple revărsări afective ci de o întreagă și coerentă atitudine în fața vieții : convingerea că aceasta trebuie trăită la cea mai înaltă temperatură, că omul trebuie să se angajeze adînc și patetic în tot ce face, acest consum emoțional intens find singurul care dă vieții sens, chiar dacă dogoarea lui devine uneori greu de suportat. Această viziune prin excelență romantică a trezit adesea reacția spiritelor mai echilibrate, goetheene care, văzînd în exacerbarea sentimentului o primejdie pentru sănătatea sufletească, pentru însăși frumusețea și logica muzicală, preconizau rigoare și obiectivitate de esență clasicistă. De pe această poziție îi dezaprobau Haydn pe Beethoven, Brahms pe Wagner, Stravinski și Hindemith pe Schönberg. Pericolul marasmului și soluția clasicizării erau însă uneori întrezărite chiar în sînul mentalității romantice determinînd acele încordări ale gîndirii clarvăzătoare care-l făceau pe Beethoven să treacă de la dureroasa confesiune romantică (din paginile lente ale ultimelor sonate și cvartete) la raționalismul intransigent al Marii fugi, iar pe Schönberg de la expresionismul furibund al perioadei de atonalism liber la constructivismul abstract al unora din primele lucrări dodecafonice cum sînt Suita pentru pian op. 25 sau Cvintetul op. 26 pentru suflători.

Din aceste oscilări între optimism și pesimism, colectivism și individualism, romantism și raționalism — oscilări care ne pun în fața unei infinități de nuanțe, interferențe, sinteze — este alcătuită problematica spirituală a muzicii. Menirea acestei arte pare a fi așadar să ne sugereze multitudinea căilor pe care omul a pășit în milenara sa încercare de-a-și justifica existența, a da un sens vieții, a descoperi un ideal de conduită. Apăsată de viață și torturată de întrebări, conștiința și-a găsit

totdeauna refugiu în muzică, fie pentru a făuri acolo ca Mozart lumea pură și armonioasă visată, fie pentru a da expresie apăsării și torturilor înseși, ca un Beethoven sau Wagner care se eliberau astfel din strînsoarea demonului interior. Izvorul muzicii reflexive nu este — la marii maeștri — speculativitatea abstractă ci vibrația intensă în fața unor realități care „punînd pe gînduri" îl obligă pe artist să mediteze asupra problemelor fundamentale ale omului. Muzica ne apare deci ca o artă emoțională pentru că problematica ei — eminamente etică — este nemijlocit legată de intimitatea afectivă. Cum s-a putut ușor observa, „ideile" exprimate de muzică sînt din acelea care „stau la inimă" fiecărui om, ea ne înfățișează afectivitatea devenită obiect al reflexiei și reflexia aplecată asupra afectivității la apelul patetic al acesteia. Perceperea emoțională a muzicii este prin urmare substanțială numai dacă se produce de la înălțimea problematicii ei etice. Înfiorat și tulburat la ascultarea cvartetului nr. 6 de Bartók, melomanul evoluat va înregistra sentimentele evocate de compozitor ca elemente componente ale uneia din cele mai descurajate atitudini față de viață, rărirea progresivă a tempo-ului, de la mișcare la mișcare, și amplificarea copleșitoare a ideii sumbre (un fel de *muss es sein?*) care precede ca un refren fiecare parte, exprimînd stingerea treptată a voinței de a trăi. „Prin acest triumf al tristeții muzica pare a împietri, încetul cu încetul, în moarte, ca orice viață care a străbătut ardoarea și bătrînețea, ca un astru în topire care, răcindu-se, se transformă într-o pastă din ce în ce mai densă, pentru a se cufunda, cu o ultimă tresărire, în materie inertă. Atît de puternică totdeauna la Bartók, afirmarea vieții dispare aici. După o luptă sălbatică, ironică uneori pentru că este disperată, dar semeață fiindcă este absolută deznădejdea iese învingătoare — ca în *Suita lirică* de Berg, cu mișcările sale impare accelerate și cele pare rărite. Omul este zdrobit de lume, singura vic-

torie care-i mai rămîne fiind de a exprima această zdrobire". (Pierre Citron, Bartók, Paris 1963). Iată cum mulțimea de sentimente, încetînd să mai apară ca o succesiune — mai mult sau mai puțin incoerentă — de impresii lirice, se organizează într-o viziune unitară, demnă a primi numele de „mesaj" și dezvăluind în Bartók pe profundul, tragicul gînditor, ascuns celor ce nu vor să împingă investigația dincolo de constatarea depresiunilor psihice și vehemențelor sonore. Simplist spus, muzica este veselă sau tristă nu pentru că compozitorul vrea să sugereze o vagă veselie sau tristețe, ci pentru că vrea să spună ce crede el despre viață, iar crezul său îi este alimentat de viața afectivă și influențează asupra acesteia. Pesimismul bartókian își trăgea rădăcinile din dezolarea artistului umanist și patriot care, în fața ofensivei distrugătoare a hitlerismului, se pregătea de exil, pentru ca, odată cristalizată, această filozofie să-i intensifice și să-i permanentizeze marasmul, nelăsîndu-i — ca mijloc de supraviețuire — decît mărturisirea prin muzică. Nu poți spune că-l înțelegi cu adevărat pe Bartók separînd sentimentele exprimate în acest cvartet de ideea în jurul căreia polarizează și care le dă sens. Și nu numai Bartók dar orice mare compozitor s-ar răsfrînge denaturat, sărăcit, dezintelectualizat în conștiința celui ce reține doar afecte, nedeterminate și răzlețe, necontinuîndu-și investigația spre esența filozofică proprie unui autentic mesaj componistic. Și ar fi o trădare a muzicii însăși căci, ca artă interiorizată și generalizatoare, ea este chemată să planeze în zona marilor altitudini ale cugetului, datoria noastră, a ascultătorilor, fiind de a ajunge cu orice preț cît mai aproape de acele înălțimi, de *idee*. Mai corespunzător realității ni se pare de aceea a vorbi nu despre specificul emoțional ci despre *specificul etico-emoțional* al muzicii. O asemenea perspectivă înnobilează, spiritualizează, îmbogățește reacția sentimentală — firească, dar insuficientă față de fenomenul muzical.

Nu trebuie să ne inducă în eroare faptul că la contactul nemijlocit (mai ales în cazul unei prime audiţii) cu ea, muzica ne furnizează nu informaţii de ordinul generalizărilor etice, ci impresii disparate cu caracter senzorial-afectiv. La semnificaţiile ei intelectuale, superioare, ajungem supunînd materia muzicală examenului analitic şi reflecţiei estetice, meditînd asupra ei [1]. Este şi firesc să fie aşa : ceea ce în creaţia compozitorului ţine de cugetarea cea mai profundă reclamă — pentru a fi înţeles — o participare echivalentă din partea ascultătorului. Mai precis : cu cît este mai înaltă sfera de reflexivitate a muzicii, cu atît este mai mare efortul de intelectualizare a percepţiei muzicale cerut ascultătorului [2].

Cu privire la caracterul etic şi transcendent al semnificaţiilor muzicii şi despre actul intelectual mijlocitor care ne conduce spre ele, Ernest Ansermet a făcut preţioase reflecţii în importanta sa lucrare „*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*". Opera muzicală, spunea el, este un act de exprimare al omului ca fiinţă etică... O expresie estetică a eticii umane sub diferitele ei modalităţi şi în condiţionarea ei universală. Ea nu e deci propriu-zis o expresie a sentimentului, ci o expresie a omului ca fiinţă afectivă, ceea ce face ca

[1] Proces pe care, în capitolul *Înţelegerea muzicii : o tehnică şi o artă* din lucrarea *Sensurile muzicii* (Editura tineretului 1965) l-am analizat în principalele sale componente : revenirea stăruitoare ; concentrarea intelectuală ; desluşirea structurii muzicale ; informarea culturală ; muzica, obiect al reflecţiei ; spiritualizarea înţelegerii ; formarea gustului ; atracţia frumuseţilor majore ; de la intoleranţă spre receptivitate ; perspectivă contemporană.

[2] Nici vorbă ca de pe urma unei participări intelectuale lucide intensitatea vibraţiei emoţionale să aibă de suferit. Dimpotrivă, satisfacţia ascultătorului va creşte proporţional, căci — cum bine spune Gisèle Brelet — „un raţionalism imanent locuieşte şi însufleţeşte muzica ; plăcerea intelectuală, departe de a exclude celelalte plăceri, este condiţia lor indispensabilă, numai la auditorul de tip intelectual putîndu-se înmănunchea multiplele satisfacţii prilejuite de muzică." *(Le temps musical).*

această expresie să se producă prin intermediul unor semnificaţii sentimentale... Prin sentimentul trăit se semnalizează o anumită modalitate afectivă (modalitate existenţială) care este implicit şi o modalitate etică (modalitate antologică). Iată de ce operele muzicale bogate în semnificaţii pot fi obiectul unor experienţe inepuizabile: nu termini niciodată să le faci înconjurul, să le pătrunzi sensul, să le recunoşti diferitele semnificaţii. De aceea sînt ele totdeauna „actuale"... De asemeni, datorită transcendenţei semnificaţiilor ei este muzica, după spusele atribuite lui Beethoven, „o revelaţie mai înaltă decît orice filozofie", căci ea ne revelează fiinţa ascunsă din om şi, mai ales, prin modalităţile afective individuale şi modalităţile etice individuale şi colective, ea ne revelează modalităţi posibile ale omului în general, constantele eticii sale"... Pentru adepţii mentalităţii pozitiviste care nu acceptă ca muzicii să i se atribuie altceva decît afecte sau forme sonore, cu care venim în nemijlocit contact, Ansermet precizează: „Semnificaţiile etice ale muzicii sînt semnificaţii transcendente ale elementului trăit *pe care nu le putem descifra decît la o analiză*, dar care, prin aceasta, n-au conferit mai puţin experienţei trăite întreaga sa profunzime de sens şi insondabilitatea sa" (s.n.)

„Cîtă luciditate, atîta dramă". Patimile după Matei de Bach, Simfonia a III-a de Beethoven, *Neterminata* lui Schubert, Simfonia a IV-a de Brahms, *Tristan şi Isolda*, Simfonia a IX-a de Mahler, *Pelléas şi Mélisande*, *Wozzeck*, *Oedip* de Enescu, Simfonia *celor trei re* de Honegger, Simfonia a X-a de Şostakovici, *Il canto sospeso* de Luigi Nono: cum se explică faptul că aceste prototipuri ale reflexivităţii în muzică, splendide întruchipări ale naturii ei etice, degajă toate, o dată cu măreţia filozofică a concepţiei, un sentiment dureros al existenţei?

Între genul filozofic (ceea ce Grieg numea „altarele și templele de pe culmile" muzicii) și genul tragic pare într-adevăr să existe o intimă legătură. Meditînd asupra marilor probleme ale omului, muzicianul este parcă împins de o forță obiectivă, mai puternică decît voința lui, spre zona bîntuită de ciclonurile dramei, catastrofei, suferinței și morții. Nu este neapărată nevoie ca opera să se încheie funest, ca *Appassionata* lui Beethoven, *Patetica* lui Ceaikovski sau Tetralogia wagneriană. Este suficient ca dintr-o singură mișcare a lucrării (prima parte în Simfoniile a II-a sau a V-a de Mahler, partea doua în simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak, partea patra, penultima, în *Simfonia fantastică* de Berlioz) să adie suflul tragicului pentru ca el să persiste în atmosfera generală pe care o creează și o lasă în urma ei succesiunea celor *n* mișcări ale ciclului : *Eroica* se încheie triumfal dar acest final radios n-o împiedică să ne apară — grație marșului funebru din partea a doua — ca o tipică manifestare muzicală a tragicului (care, de altfel, conține, prin definiție, un filon mai mare sau mai mic de eroism iar prin victoria cauzei purificate care supraviețuiește eroului nu este incompatibil cu un final de felul celui din *Eroica*). După cum nu este neapărată nevoie ca frămîntarea exprimată de muzică să îmbrace forme explozive sau să fie programatic asociată cu ideea morții, pentru ca gîndirea să-și dezvăluie substratul dramatic. Că a cugeta implică o temperatură sufletească ridicată (legată poate pe undeva și de un sentiment tragic) se poate constata — bineînțeles la o examinare atentă — chiar în cazul unor opere de foarte abstractizată concepție ca *Ofranda muzicală* sau *Marea fugă* : numai aparența este aceea de impasibilitate (nici o gîndire autentică, vie nu poate fi impasibilă !) — ideile muzicale au în realitate atîta tensiune, iar la Beethoven și crispare, începînd cu intonațiile, continuînd cu linia frazei și terminînd cu arhitectura ansamblului, încît ele pot prilejui interpreților inspirați tălmăciri de cel mai

tulburător romantism (ceea ce, cum se știe, un Cortot și un Enescu n-au pregetat să facă atrăgîndu-și reproșurile celor obișnuiți cu o imagine scolastică a lui Bach).

Este inevitabil ca privirea trează și meditația aprofundată asupra lucrurilor să fie invadată de un sentiment amar : gîndirii scrutătoare i se dezvăluie spectacolul eternei, mereu înnoitei lupte pe care omenirea o dă cu sine însăși în numele unei fericiri care se depărtează pe măsură ce avem impresia că ne apropiem de ea, pentru ca — pe nesimțite — seducătoarea himeră să arboreze rînjetul, de astădată foarte real, al scheletului cu coasă. Purtînd în el flacăra veșnic aprinsă a unui neobosit optimism, alimentat de însuși instinctul de conservare a speței, omul n-a încetat să spere, să creadă în ideal, să se devoteze frumosului, să-și dăruiască generos capacitatea de a iubi, — și desigur că numai așa a putut ține piept grelelor încercări ale existenței. Ceea ce omul obișnuit este dispus să uite cu ușurință, filozofului îi revine însă stăruitor în gînd : de cîte ori peste aceste idealiste elanuri nu s-a abătut tăvălugul distrugător al cruzimii (cel evocat de Honegger în finalul *Liturgicii* sau de Șostakovici în Toccata Simfoniei a VIII-a) lăsînd în urma sa un pustiu dezolant ! Dar chiar fără să se fi dezlănțuit asemenea ofensive pustiitoare, cît de rar se întîmplă ca iubirii și devotamentului total să li se răspundă, dacă nu cu monedă egală, cel puțin cu gratitudine : Oedip este alungat de cei pe care i-a salvat, Wozzeck este înșelat de cea pe care o iubește mai mult decît orice pe lume. Pentru ca atunci cînd comuniunea sufletească pare să se fi realizat — ca între Tristan și Isolda — existența să se aneantizeze, mistuită chiar de flacăra sentimentului după a cărui plenitudine toți tînjim. Nu vreau să spun că viața ar consta numai din aceste aspecte dar unui spirit lucid îi este suficient să le constate pentru ca în con-

știință să se instaleze o iremediabilă melancolie[1], cele mai încîntătoare priveliști și cele mai euforice stări sufletești încărcîndu-se în imaginația lui pentru totdeauna cu un substrat dureros: zonele de lumină fac și mai apăsător gîndul inevitabilelor fîșii de întuneric din care nu putem ști niciodată cînd și dacă vom ieși. Nu rareori cîntă Mahler, și încă în tonuri exultante, natura, iubirea, tinerețea, bunătatea, dar chiar și în atmosfera cea mai idilică simți plutind acea anxietate a compozitorului care-și făcuse o deviză din cuvintele lui Dostoievski: „Cum pot eu să fiu fericit, cînd în altă parte cineva suferă?" Felul cum își construiește Șostakovici ciclul simfonic ilustrează viu actul reflexiei muzicale, condiționarea și încărcătura lui afectivă. Simfonia șostakoviciană începe de obicei cu motive concentrate și grave, urzind o întreagă țesătură meditativă care evoluează spre imaginea unui cumplit marasm lăuntric — pivot psihologic al întregii lucrări. Dezlănțuiri sonore furibunde, în care sînt uneori prezente intonații brutale de marș, ne lasă să întrezărim sursa acestei meditații dureroase transformate în disperare. Adesea în părțile mediane (*scherzo*-uri demonice) compozitorul adîncește imaginea forțelor ostile, antiumane. Sentimentului de depresiune și copleșire ce încheie mai întotdeauna prima mișcare îi urmează de obicei resemnarea îngîndurată a părții lente, resemnare înseninată în finaluri de un surîs din care uneori nu lipsește voioșia, presimțirea renașterii spirituale.

E greu, poate imposibil, de precizat dacă gîndirea lucidă determină sentimentul dramatic al existenței sau viceversa. Mi se pare însă indiscutabil că o experiență aspră a vieții (și muzicianul, ca ființă hipersensibilă, altfel n-ar fi artist, este făcut să simtă asprimile cu o deosebită acuitate) stimulează interiorizarea și deci re-

[1] „Suferințele noastre își pun pecetea pe bucuriile noastre. Dar nu și invers. De aici subtonul de melancolie al întregii noastre vieți" — glăsuiește un aforism al lui Lucian Blaga.

flexivitatea, că numai supus unor grele încercări sufletești cîștigă el — ca de altfel orice om, numai că la alt nivel — virtutea înțelepciunii, puterea de a-și privi semenii, evenimentele și lucrurile acestei lumi, de la o înălțime filozofică, indulgent și înțelegător, cu sinceră compasiune fraternă. Apariția filonului filozofic în muzica beethoveniană trebuie pusă în legătură nu numai cu maturizarea biologică dar și cu acele tragice împrejurări biografice care au făcut din compozitor cel mai nefericit dintre oameni : cîtă vreme a fost relativ ocolit de vitregii, adică pînă la *Sonata patetică* și Cvartetul op. 18 nr. 4 (do minor), Beethoven plutea la suprafața vieții, nu era urmărit de probleme chinuitoare, împărțea cu amabilitate zîmbetele cu care îl deprinsese educația jovialului, sociabilului Haydn. Declanșarea nenorocirii este însoțită, la unele conștiințe foarte sensibile, de un cumplit miracol : din arzătoare pînă la incandescență, inima se transformă într-un sloi de gheață și toată febrilitatea pasională din ea capătă înfățișarea unei formidabile efervescențe intelectuale, care face din existența tragică obiectul unei lucide analize. Trecere cu totul firească la care Thomas Mann se referea în *Bilse și eu* cînd spunea că „nimic nu e mai îndepărtat de artă decît părerea eronată conform căreia răceala și pasiunea se exclud“, și care ne dă posibilitatea să înțelegem cît de relativ este a opune clasicismul romantismului sau rațiunea afectivității și mai ales a o face într-un mod antagonic (ori-ori). Ecourile dureroasei surse care a generat reflexivitatea pot să se audă foarte puternic, ca în *Integrale* sau *Hyperprism* de Edgar Varèse unde simți parcă jungla umană infernală (sau, dacă vreți, „deșerturile“, cum și-a intitulat, simbolic, una din lucrări) în mijlocul căreia a trebuit să trăiască, transplantat, acest francez ce se hărăzise autoexilării ; mai estompat, ca în *Oedip*-ul enescian, unde experiența personală apare învăluită în veșmintele amăgitoare ale inspirației mitologice, dar despre a cărui sursă autobiografică

autorul a vorbit în repetate rînduri : „tot ce am pus în el venea de la mine, pînă a mă identifica, uneori, cu eroul meu" ; în sfîrşit imperceptibil de slab ca în *Oedip*-ul lui Stravinski, compozitorul care îşi făcea un titlu de glorie din a spune că muzica lui nu exprimă nimic şi din a declara război confesiunii, autobiografiei muzicale, dar care este cu neputinţă să fi meditat asupra destinului oedipian făcînd total abstracţie de propria sa experienţă de hulit şi dezrădăcinat. „Cîtă luciditate, atîta dramă", spusese admirabil Camil Petrescu referindu-se la consecinţele dureroase pe care le are pentru o conştiinţă sensibilă înţelegerea profundă, realistă a existenţei. Ingenioasa formulă poate fi completată prin răsturnarea ei : cîtă dramă, atîta luciditate, am putea noi spune cu egal temei, pentru că la o profundă şi realistă gîndire asupra vieţii nu poate duce decît traversarea dramelor acesteia.

N-aş vrea ca prin această pledoarie (impusă de tema studiului) să arunc o umbră asupra acelor stiluri şi genuri care, lipsite fiind de problematica dramatică a unei conştiinţe cugetătoare, mi-au stat mai puţin în atenţie : operele în care negaţia, îndoiala, obsesia nu sînt prezente, din care iradiază pur şi strălucitor bucuria de a trăi. Lăsînd la o parte ceea ce provine dintr-un pueril sau senil idilism, putem spune că ele sînt acele case făcute pentru a fi locuite de oameni fericiţi, despre care vorbea Grieg (în opoziţie cu „altarele şi templele clădite pe culmi" de Bach şi Beethoven). Preclasicismul, clasicismul, neoclasicismul ne-au lăsat chiar capodopere ţîşnite dintr-o asemenea viziune (care, cu puţină bunăvoinţă, ar putea fi şi ea o filozofie...) Te întrebi însă — mai ales în faţa unor accente patetice, a unor fraze pătrunzător-elegiace din Bach sau Vivaldi, Couperin sau Haydn, Ravel sau Poulenc (care par a ne aminti uneori că nimic din ce e omenesc nu le-a fost străin !) dacă această luminozitate nu este cumva expresia unei drame interioare dominate. Substrat aproape incontestabil la

un compozitor ca Mozart, în a cărui seninătate simţi o undă aproape permanentă de tristeţe şi pe care problema morţii — cu atîta înfiorare înfruntată în *Don Juan* şi *Requiem* — este departe de a-l fi lăsat indiferent. Astfel privite, operele de aparent netulburată armonie spirituală ne-ar putea revela adîncimi inaccesibile unei înţelegeri neproblematice. Şi cred că aşa stau lucrurile în realitate: gîndirea înseamnă totuşi frămîntare şi un compozitor autentic nu poate să nu fie un gînditor. Asemenea opere includ sau presupun tensiunea lăuntrică, dacă nu chiar drama, în virtutea aceleiaşi legi care face ca operele de dramatică luciditate — oricît ar fi de prezentă în ele ideea suferinţei şi morţii — să glorifice dragostea de viaţă. Căci, cum spunea Thomas Mann, „sînt două feluri de a iubi viaţa: unul care nu ştie nimic despre moarte — e o iubire simplistă, grosolană a vieţii, şi celălalt, care o cunoaşte bine, după părerea mea numai această iubire are o adevărată valoare spirituală. Este iubirea de viaţă pe care o propovăduiesc artiştii, poeţii, gînditorii". (Cuvîntarea rostită cu prilejul jubileului de 50 de ani de la naştere.)

Logica muzicală şi dialectica gîndirii. Încă un factor care, în cooperare cu interioritatea şi universalismul limbajului muzical, favorizează expresivitatea filozofică a acestei arte: logica organizării sonore. Este vorba de acele principii morfologice şi sintactice care se impun compozitorului ca o forţă obiectivă, imanentă gîndirii muzicale, obligîndu-l să-şi arhitectureze într-un anumit fel mesajul pentru a-l face comunicabil. Asigurînd inteligibilitatea expresiei, aceste principii formative îl ajută pe compozitorul însuşi să-şi clarifice conţinutul lăuntric, mai mult sau mai puţin nebulos, pînă în momentul cînd intervine preocuparea organizării (fără de care exteriorizarea artistică ar fi de neconceput). Şi — cum vom vedea îndată — principiile formative ale discursului muzical contribuie la limpezirea mesajului, ba chiar îi intensifică prestanţa

filozofică, pentru că ele însele sînt reflexul unor legi fundamentale ale gîndirii. În faptul că o temă se repetă identic sau variat, că unei idei i se opune alta, contrastantă, că între secţiuni există continuitate sau graniţă etc., muzicologia formalistă nu a văzut altceva decît procedee ale tehnicii componistice, ceea ce a făcut ca analizele ei să aibă înfăţişarea unor rebarbative inventare meşteşugăreşti, iar gîndirea compozitorului analizat să fie obligată a coborî de la înălţimea reflexivităţii la o meschină mentalitate scolastică.

A sugera fluenţa perpetuă a conştiinţei (şi cu atît mai mult a subconştientului), al căror curs viu nici chiar cel mai nuanţat concept nu-l poate reda cu plenitudine, a fost o problemă cardinală pentru marii gînditori ai muzicii. „Dacă muzica este înţelepciune — spune Gisèle Brelet — explicaţia trebuie căutată nu în faptul că reflectă ordinea cosmosului, ci mai de grabă în acela că reflectă *ordinea temporală a sufletului*, că în inima formei sonore se află depusă — sursă a oricărei înţelepciuni — înţelepciunea temporală, generatoare a celei mai elevate satisfacţii din cele pe care le produce muzica şi semnificînd însăşi esenţa acestei arte: timpul muzical". Pentru a exprima adecvat temporalitatea vieţii sufleteşti permiţînd astfel muzicii deplina realizare a menirii sale, Bach s-a servit de contrapunctul liniar, Wagner de melodia infinită, şcoala schönbergiană de tehnica variaţiei continui: graţie unor asemenea mijloace discursul muzical devenea capabil să evoce într-adevăr torentul neîntrerupt de energie psihică pe care îl simţim curgînd în adîncurile eu-lui. Paralel însă cu aceste preocupări ce ţinteau spre maxima dinamizare a expresiei (făcînd din muzică o imagine fidelă a existenţei ca devenire) compozitorul a simţit dintotdeauna nevoia de a-şi sprijini gîndirea pe piloni care să asigure o soliditate construcţiei sonore: necesitate impusă de legile psihologice ale percepţiei (fără puncte constante de reper ascultătorul, invadat de impresii mereu noi,

se pierde, obosește) dar și de caracterul gîndirii însăși care, în continuă mișcare, dezvoltă totuși anumite idei-pivot, metamorfoza ei infinită prezentînd certe coordonate, mai mult sau mai puțin statornice. Centrul tonal care se afirmă și triumfă mai presus de toate aventurile modulatorii, motivul și tema al căror pregnant profil răzbate prin noianul de evenimente ale travaliului tematic, seria din care dodecafoniștii derivă scrupulos toată structura sonoră în speranța că ascultătorul îi va simți permanent prezența, realizînd astfel mental o unitate care să contracareze senzația de derută, inerent produsă de tehnica variației continui — iată cîteva din mijloacele menite a conferi muzicii o riguroasă logică internă. Stabilind secțiunile componente ale operei și preconizînd o anumită organizare a materialului pe baza repetării și opunerii ideilor ca și a unui plan tonal, diferitele tipuri de arhitectură componistică (începînd cu forma simplă de lied și terminînd cu grandioasele construcții ale formei de fugă și de sonată) au oferit un reazem și mai solid fluidității muzicale. Mai ales datorită lor a ieșit la iveală natura contradictorie a muzicii : esența procesuală a acesteia este inseparabilă de schema constructivă în a cărei albie torentul sonor trebuie să curgă. De aici definirea muzicii ca arhitectură fluidă [1].

Departe de a fi doar procedee de tehnologie muzicală, mijloacele de organizare a formei exprimă însăși

[1] B. V. Asafiev, dezvoltînd concepția energetică a lui Kurth, a adus o contribuție hotărîtoare la cristalizarea acestui fel de a înțelege forma muzicală. „În procesul constituirii formei apar, pe de o parte, elemente identice care alcătuiesc baza sau jaloanele memorizării muzicii, iar pe de altă parte elementele contrastante. Schema se opune mișcării. În muzică mișcarea se creează numai opunîndu-se intonațiilor care sînt percepute ca puncte de sprijin, intonațiile care încearcă să le deplaseze. Datorită acestui caracter dialectic pe care-l are, procesul de constituire a formei muzicale este perceput totdeauna ca o stare de echilibru instabil" — spune el în *Forma muzicală ca proces.*

dialectica gîndirii (pe care muzica, prin procesualitatea ce-i este atît de caracteristică, o reflectă deja în aspectul său fundamental : devenirea). Nevoia ei de identitate și unitate, în primul rînd, sugerată prin funcționalitatea sistemului tonal (în care mulți văd fundamentul muzicii însăși, a cărui năruire echivala pentru D. Cuclin cu transformarea acestei arte într-un conglomerat de zgomote), prin monotematismul compozițiilor bazate pe dezvoltarea consecventă a unei singure idei (preludiile lui Bach, bunăoară), prin așa-zisul „ciclism" care derivă tot materialul tematic dintr-un motiv generator (cum se întîmplă în simfonia lui César Franck), prin reluarea insistentă și nemodificată a aceleiași idei (procedeu atît de întîlnit la Schubert, de pildă, cînd o temă pare a-i fi deosebit de dragă). Gîndirea nu poate însă progresa și nu se poate menține vie decît în măsura în care se neagă, căutînd necontenit antitezele afirmațiilor sale, și această tendință a ei a devenit unul din principiile constitutive ale logicii muzicale : ideii de centralism tonal i s-a opus dintotdeauna dorința de evadare din tonalitate prin cromatizări, alterații, modulații, a căror sferă s-a extins treptat pînă la eclipsarea tonalității suverane ; de la monotematism s-a trecut la bi și pluritematism, modalități în cadrul cărora ideile muzicale se completau sau se contraziceau, contrastele masculin-feminin, contemplativ-volitiv, interogație-răspuns fiind cele mai tipice ; diversitatea intonațională (dintr-o simfonie de Mahler, spre exemplu, unde temele par a proveni din cele mai felurite lumi, începînd cu strada și terminînd cu paradisul) se dezicea de principiul ciclic al derivării materialului dintr-o celulă generatoare care, asigurînd unitate, schematiza viața, atît de multicoloră ; repetării identice, în sfîrșit, i se opunea repetarea dinamizată, cu alte cuvinte continua modificare a ideii pînă la transformarea ei structurală, care ne-o poate aduce în ipostaze ce echivalează cu o autonegare (tema faustiană devenită în simfonia lui Liszt tema mefistofelică, tema

iubirii din *Simfonia fantastică* de Berlioz prefăcută în temă a sarcasmului, tema luminoasă a patriei prezentată în repriza primei părţi din Simfonia a VII-a de Şostakovici ca temă a suferinţei şi jalei). Negări care însă duc spre o nouă unitate, mai bogată şi deci superioară, unitate realizată prin forţa lăuntrică a mesajului ; graţie acestuia atonalismul lui *Pierrot lunaire*, conflictul ideilor din *Appassionata*, caleidoscopul temelor dintr-o simfonie de Mahler, variaţiile libere care transfigurează pînă la nerecunoaştere tema lui Haydn folosită de Brahms sau cea a lui Purcell luată ca bază de Britten — toate acestea ne apar alcătuind un organism pe cît de divers pe atît de unitar. Oricît de violentă ar fi negaţia rostită de muzician ea îşi va găsi totdeauna rezolvare, împăcare în ansamblul operei a cărei esenţială valoare constă tocmai în capacitatea ei de a spune ceva oamenilor, de a afirmat un mesaj, pe deasupra (sau poate tocmai datorită) tuturor dizarmoniilor, contrastelor, vîltorilor care, la un prim contact, pot să ne deruteze. Negarea negaţiei, acea lege fundamentală a dialecticii — în virtutea căreia tezei îi urmează antiteza iar sinteza le unifică pe un punct mai înalt al evoluţiei spiralate — lege pregnant formulată de triada hegeliană, stă şi la temelia gîndirii muzicale. Structura A.B.A., întîlnită în muzică pe toate planurile, de la fraza de opt măsuri pînă la arhitectura unei părţi dintr-o simfonie, conţine în germene toate relaţiile de ordinul identităţii şi contradicţiei, analizei şi sintezei despre care am vorbit. În şirul de forme muzicale izvorîte din armonie (pe care Gisèle Brelet o prezintă ca *symbole du jugement*) această triadă răzbate prin toate modalităţile de structurare a planului componistic, indiferent dacă se numesc lied sau scherzo, rondo sau temă cu variaţii. Manifestarea ei plenară o găsim în aşa-zisa formă de sonată : cu expoziţia în care ideile apar într-un contrast ce poate merge pînă la antagonism, cu dezvoltarea care supune aceste idei unei prefaceri cu atît mai dramatice cu cît conflictul

dintre ele sau tensiunea lor interioară sînt mai acute, cu repriza care aduce din nou ideile expuse inițial dar într-un mod concluziv (unificate pe plan tonal și eventual transfigurate ca structură) — forma de sonată este o admirabilă imagine a dialecticii existențiale, pe bună dreptate numită de Lunacearski „formă muzicală profund filozofică". Dacă în ea precumpănește aspectul obiectiv al dialecticii (de aici frecventa interpretare a mișcărilor beethoveniene în formă de sonată ca expresie a ciocnirii forțelor, ca frescă a unor desfășurări dramatico-eroice), fuga, culminație a formelor contrapunctice, ne dezvăluie parcă însuși procesul de gîndire : nu fără temei este ea curent comparată cu raționamentul a cărui stringentă și irezistibilă evoluție o sugerează, într-adevăr, cu uimitoare pregnanță. Aptă să redea multiplicitatea simultană a planurilor pe care evoluează gîndirea, ca de altfel întreaga noastră viață spirituală, polifonia conferă muzicii dimensiunea profunzimii ; sondajele în străfunduri psihologice ar fi de neconceput fără ajutorul ei.

Numeroasele scheme constructive care stau la dispoziția compozitorului pentru a-i ușura organizarea materialului muzical pot desigur căpăta funcția unor tipare rigide în care ideile sînt înghesuite în mod conformist. Așa se întîmplă acolo unde nu există o gîndire creatoare : în locul unui curs dinamic, viu se instalează forme împietrite, statice care golesc mișcarea de viață și îi imprimă o desfășurare monotonă, previzibilă. Cînd muzicianul are ceva de spus, cînd în el există o tensiune ce se cere eliberată, schema se va subordona mesajului și — transfigurată de dinamismul acestuia — își va vedea pus în valoare sensul ei dialectic. Aceasta este rațiunea nenumăratelor amendamente pe care dintotdeauna compozitorii le-au adus tiparelor formale (ceea ce a făcut ca o formă exemplară, ideală de sonată sau rondo să nu poată de fapt exista) estompînd granița dintre secțiuni, renunțînd eventual la una din ele sau, dim-

potrivă, lărgind structura prin introducerea unor episoade, profilînd într-un fel mereu înnoit ideile, mai ales cu prilejul reprizei lor concluzive : tot atîtea mijloace de a pune în prim plan procesualitatea, de a sugera ideea acţiunii continui, de a da mişcării tensiune interioară — cu alte cuvinte de a spori sentimentul de viaţă, de adevăr pe care-l degajă muzica. Numai cînd schema constructivă este însufleţită de acest curent al unei gîndiri vii şi dinamice, îşi actualizează ea potenţele filozofice care, altfel, au toate şansele să rămînă inexpresive, banale construcţii scolastice. Ea împărtăşeşte soarta logicii formale, a cărei fecunditate depinde de gradul în care este luminată de viziunea, atît de subtilă şi suplă, a logicii dialectice.

Cum principiile logice reflectă relaţii ale existenţei în general, am putea spune că logica muzicală exprimă nu numai procese ale gîndirii dar, indirect, prin intermediul lor, tendinţe fundamentale ale naturii, societăţii. Analiza raporturilor existente între diferitele elemente ale limbajului muzical îl pune pe cercetător în faţa unei atît de complexe dialectici, încît acesta nu ar putea să nu dea măcar un dram de dreptate lui Schopenhauer cînd spune : „Dacă ne-ar reuşi să reproducem detaliat în noţiuni ceea ce exprimă muzica, am căpăta o deplină şi suficientă explicare noţională a lumii". Consideraţie pe care însă Schopenhauer o făcea nu pentru a demonstra forţa filozofică de generalizare a muzicii, ci pentru a o ridica deasupra vieţii şi a celorlalte arte, în zona metafizicii „voinţi universale" : muzica ar putea continua să existe, zicea el, chiar dacă lumea ar dispare. Desigur nu cu asemenea scopuri apologetice am evocat aici virtuţile dialectice ale gîndirii muzicale, ci numai pentru a sublinia importanţa aspectului constructiv logic în arta componistică. Am vrut a dovedi şi pe această cale că muzica este o manifestare intelectuală superioară, că deci o percepere pur emoţională a ei este cel puţin inadecvată.

STRĂVECHEA TRADIŢIE A REFLEXIVITĂŢII

Cei ce îşi justifică antipatia faţă de muzica secolului al XX-lea prin motivul că — în opoziţie cu muzica emoţională a veacurilor anterioare — aceasta ar fi devenit o expresie a raţiunii se dovedesc cu totul neiniţiaţi în ale istoriei muzicii. Nu prin faptul că izvorăşte din reflexivitate se deosebeşte muzica lui Bartók de cea a lui Mozart sau Chopin, ci prin caracterul nou al reflexivităţii ei. Activitatea, într-un grad superior intelectualizată, a gîndirii a fost întotdeauna temelia procesului creator ; ea a determinat evoluţia muzicii şi apariţia capodoperelor.

Epoca fericită a reflexivităţii spontane. De unde provine luminosul echilibru, propriu —chiar atunci cînd se exprimă stări depresive — mai întregii muzici prebeethoveniene ? Divina candoare a artei renascentiste, preclasice, baroce şi clasice este într-adevăr o trăsătură incontestabilă ce poate fi pusă într-un legitim antagonism cu dureroasa crispare a muzicii moderne, invadată de întrebări neliniştitoare, dar

ar fi o eroare să o punem pe seama vreunei indiferențe sau absențe a gîndirii. Și Machault, și Lasso, și Vivaldi, și Haendel, și Haydn au filtrat rațional tot ce au așternut pe hîrtia cu portative, numai că au făcut-o în spiritul vîrstei juvenile, al epocii primăvăratice pe care o străbătea muzica, pe atunci cea mai recentă dintre arte (bineînțeles avem în vedere forma ei europeană, înalt profesionalizată). Cinci secole de evoluție nu era nimic în raport cu tradițiile literaturii, bunăoară, care încărcau conștiința scriitorului cu ceea ce dăduseră omenirii un Homer, un Sofocle, un Ovidiu, un Dante, un Shakespeare. Aceste cinci sute de ani echivalau cu etapa pe care un tînăr o străbate pînă la ieșirea sa din adolescență și întrezărirea în depărtare a zorilor maturității. Putem spune că felul său de a vedea viața este încă naiv, legănat de iluzii, neatins de morbul lucidității amare pe care ne-o dă înaintarea prin vîltoarea vieții, dar nu-i putem contesta calitatea de a gîndi. Neavînd în spatele ei o ascendență grea, neaflîndu-se deci la vîrsta cînd spiritul, după ce a privit cu entuziasm spre viitor, se întoarce melancolic spre trecut și face din el obiect de prelungite, chinuitoare reflexii, muzica acestei vremi trăiește — cum spunea Vieru într-un remarcabil eseu — „în stare de fericire". Imaginea pe care ea o dă asupra existenței emană avînt pur spre frumusețe, ideal, lumină și această imagine țîșnește dintr-o fire prin excelență spontană care își rostește crezul său cu simplitate, fără să facă din el o problemă, fără să aibă conștiința speculativă a faptului că filozofează. Muzicianul acestei vremi se va mulțumi așadar să scrie muzică ; a construi sisteme metafizice sau tehnice în jurul actului componistic nu intră în preocupările lui. Ceea ce nu înseamnă că el nu este preocupat de problemele constructiv-formale ale creației sale : în aceste secole se constituie și se desăvîrșește tehnica polifonică, își face apariția limbajul armonic, își cuceresc autonomia genurile instrumentale, se cristalizează — în ce au ele esențial — tiparele

principalelor forme muzicale — şi toate sub semnul unei perfecţiuni, al unui echilibru care trădează rafinamentul intelectual ascuns în spatele aparenţei de ingenuitate. Este totuşi rafinamentul vîrstei care nu şi-a pus încă problemele grave ale existenţei. Construcţia formei are de aceea, într-o mare măsură, caracterul unui joc — în schema ingenios găsită a formei de fugă, rondo sau sonată, muzicianul se va amuza să introducă mereu alte şi alte idei, de inepuizabilă prospeţime, nearătîndu-se deloc stînjenit de tipare, ba chiar simţindu-se ca la el acasă, într-atît este de obişnuită gîndirea acestei epoci să-şi adapteze mersul imperativelor obiective. Suverană în înţelegerea rosturilor muzicii, ideea de divertisment (desigur nu un divertisment hedonic, ci unul foarte spiritualizat) va determina atît conţinutul acestei arte, prin precumpănirea seninătăţii tinereşti, cît şi forma ei, construită într-un mod adecvat acestei stări de spirit : cu contururi rotunjite, fără contraste tematice şi cotituri brusce, desfăşurîndu-se pe vaste suprafeţe plane — orientată cu alte cuvinte spre sublinierea identităţii, armoniei, stabilităţii. Acestea nu numai că nu sînt obiecţii sau reproşuri, dar reprezintă o încercare de a defini tocmai farmecul muzicii acelei epoci spre care oamenii privesc cu nostalgie, ca spre o ireversibilă fericire, ca spre propria lor adolescenţă sau primă tinereţe, pentru totdeauna pierdute în noaptea timpului.

Viziunea mistico-matematică a muzicii. Cum s-a oglindit în conştiinţa estetică a acelor timpuri evoluţia practicii muzicale ? În ce fel au înţeles şi explicat muzica teoreticienii ei ?

Nu numai că şi-au dat seama de sorgintea intelectuală a actului componistic dar chiar au exagerat-o, incluzînd muzica printre ştiinţe şi explicîndu-i elocvenţa prin raporturi matematice. „Tot farmecul melodiei provine din număr, care măsoară exact vocile ; tot ceea ce ritmurile au seducător, fie în melodie, fie în diversele mişcări, este opera unică a numărului“ — se spunea în tratatul

Musica enchiriadis (sec. al XV-lea). Aceasta a fost, în interpretarea teoretică a muzicii, o tradiţie care a persistat secole, perpetuîndu-se pînă în secolul al XVIII-lea, cînd ne întîlnim cu definiţia leibniziană a muzicii, ca aritmetică a sufletului care nu ştie să numere, şi reflecţiile lui Rameau privind deducerea regulilor muzicale cu ajutorul matematicilor. Nu era — cum s-ar putea crede — o concepţie formalistă despre muzică. Filtrată prin idealismul lui Platon şi misticismul lui Plotin, această viziune de esenţă pitagoreică atribuia raporturilor numerice semnificaţii transcendentale, aşa încît muzica provenită din ele apărea savanţilor ca o imagine a ordinii cosmice, a excelenţei divine. Din exprimarea acestei transcendenţe religioase se făcea chiar un criteriu al valorii : „muzica, spune Mersenne, nu atinge perfecţiunea decît atunci cînd se inspiră din subiectul cel mai înalt, acela care descrie măreţia şi slava lui Dumnezeu, dragostea şi ardoarea cu care trebuie să-l adorăm veşnic. De unde — continuă el — este uşor de conchis că toate cîntecele de la curte care n-au alt subiect decît viaţa profană şi nu conţin altceva decît laude aduse oamenilor, laude ce constau cele mai adeseori în linguşeli şi n-au altă bază decît vanitatea şi minciuna — toate aceste cîntece nu pot fi perfecte pentru că sînt lipsite de adevăr..." (*L'Harmonie universelle*, 1637). Foarte elevată în aparenţă, această înţelegere a muzicii se dovedeşte, în fond, de o crasă banalitate. Nici vorbă ca, purtat pe aripile acestei arte, omul să se înalţe în zone superioare ale cunoaşterii ; formidabila ei transcendenţă, atît de elogiată în scrierile medievale şi renascentiste, este privită dintr-un unghi utilitar, didacticist-moralizator : „Prin proporţia regulată şi exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinare spre dreptate, blîndeţea caracterului, potrivire la cerinţele vieţii sociale ; ea readuce pe desfrînaţi la castitate, minţile dezechilibrate la ordine şi raţiune, pe leneşi şi nefolositori la

activitate ; ea reface curajul, dă bucurie necesară pentru a suporta oboselile şi, în sfîrşit, obţine mîntuirea sufletului, căci numai ea, printre arte, a fost instituită în acest scop", se spune în tratatul *De musica* al lui Adam de Fulda (sec. al XV-lea). Paloarea felului de a înţelege muzica îşi găseşte explicaţie, printre altele, în insuficienta atenţie acordată fenomenului muzical propriu-zis, practica fiind mult timp considerată de savanţi inferioară teoriei muzicale. În a sa *Artă a muzicii* Johannes de Spinoza (sec. al XVI-lea) vede „excelenţa muzicii în speculaţie şi vulgaritatea în operă", căci „ştiinţa este mai elevată decît folosinţa care i se dă". Cum poţi să desluşeşti sensurile ascunse în intimitatea sunetelor dacă nu te identifici cu acestea, dacă nu le trăieşti cu toată fiinţa spirituală ? Iată cum, recunoscînd provenienţa reflexivă a muzicii, estetica muzicală a excelat timp de secole prin inconsistenţa reflexiei asupra acestei arte, inconsistenţă care trebuie pusă desigur pe seama deformărilor scolastico-religioase ale gîndirii. Ecourile ei s-au făcut simţite încă o bună vreme după scuturarea balastului medieval. Despre capodoperele preclasicismului, barocului, clasicismului, estetica şi critica epocii, cînd nu făceau consideraţii tehnico-scolastice, se pronunţau într-un spirit salonard, problema principală fiind aceea a impresiei agreabile pe care sonoritatea, melodia, armonia o prilejuise auzului. În estetica iluminiştilor francezi, şi în primul rînd a lui Rousseau, muzicianul *Enciclopediei*, nu poţi găsi un criteriu apt a descoperi în sunetele muzicii şi altceva decît relaţii ingenioase care nasc în suflet un dulce ecou. Pe această experienţă a definirii muzicii se bazau un Kant cînd spunea în „*Critica judecăţii*" că „în muzică este mai mult divertisment decît cultură", că efectul ei nu este cu nimic mai profund decît acela al unei batiste parfumate, ca şi Hegel în a cărui *Estetică* muzica apare ca imagine a unor „emoţii fără sens", a „eului gol şi nedeterminat", ca artă care „are foarte

puţină nevoie sau nu are deloc nevoie de un conţinut spiritual".

Epoca neliniştită a reflexivităţii conştiente de sine. Trebuie să recunoaştem : la imaginea neproblematică şi mulţumită de sine pe care teoreticienii acelor timpuri şi-o făcuseră asupra muzicii contribuise însăşi creaţia contemporană lor. Dacă ascultătorul modern descoperă în operele lui Gesualdo, Bach, Couperin complexe semnificaţii umane, este pentru că el priveşte preclasicismul, barocul, clasicismul prin prisma experienţei estetice acumulate de-a lungul evoluţiei romantice, postromantice, moderne a muzicii, ceea ce e de natură nu numai să îmbogăţească, dar să şi schimbe fundamental optica : cu cît înaintezi în timp, cu atît mai pline de sensuri îţi apar capodoperele trecutului, transformate pentru generaţiile posterioare în izvoare inepuizabile de înţelepciune, în realităţi mereu actuale, perpetuu înnoite. Pe atunci însă, cînd muzica se afla într-o fază adolescentină iar înţelegerea ei într-un stadiu poate şi mai puţin evoluat, ceea ce se remarca era seninătatea liniştitoare a sentimentelor, în care de altfel un Hegel vedea o condiţie a valorii [1]. Altfel ne apare această seninătate astăzi cînd o privim fie în contrast dialectic cu zbuciumul modern, fie conţinînd premise ale acestuia ; aflaţi la o vîrstă spirituală destul de avansată, putem cuprinde epocile apuse într-o perspectivă mai bogată, mai revelatoare de sensuri. Această perspectivă n-o puteau avea contemporanii lui Gesualdo, Bach şi Couperin, compozitorii înşişi nefiind conştienţi de întreaga semnificaţie a ingenuităţii lor. Nici vorbă ca Scarlatti să-şi dea seama că pecetluia în sonatele sale un ideal etic şi estetic ale cărui reflexe diamantine aveau să-şi sporească strălucirea pe măsura înfundării muzicii în zone înnegurate. „Cititorule, oricine

[1] „Muzica... trebuie să subordoneze sentimentele relaţiilor determinate dintre tonuri şi să tindă ca expresia emoţională să nu fie brutală şi aspră, ci să devină moderată."

ai fi — diletant sau profesionist — nu te aştepta să găseşti în aceste compoziţii o concepţie profundă : sînt doar glume muzicale ingenioase, al căror ţel constă în a-ţi forma siguranţa cîntatului la clavicenbal" — spunea Scarlatti în prefaţa sonatelor. Tipică mărturisire : compunînd, vechii maeştri aveau sentimentul că glumesc, că se joacă, pentru ca numai după secole să reiasă că în această glumă şi joacă a lor sălăşluia ascunsă o adîncă înţelepciune. Era firesc ca această ingenuitate tinerească a atitudinii componistice, a conţinutului psihic exprimat, să nu incite pe contemporani la o înţelegere problematică a muzicii, iar interpretarea teoretică a acesteia să se menţină deocamdată la vagi şi naive afirmaţii dspre nobleţea sentimentelor, frumuseţea divină a melodiilor, înrîurirea liniştitoare asupra sufletului etc. Lipsită ea însăşi de o experienţă, estetica muzicală, pe atunci abia ieşită din faşă, nu putea întrezări sensuri pentru a căror descoperire se cerea o optică evoluată, o maturitate de gîndire.

Iată însă că, spre sfîrşitul existenţei mozartiene, fiorul dramei începe să tulbure apele atît de liniştite ale muzicii. Desigur că şi pînă atunci muzica ilustrase situaţii literare tragice, dar sublima seninătate a expresiei muzicale nu fusese alterată de violenţa sentimentelor la care se făcea aluzie. Era de altfel motivul principal pentru care un Hegel admira operele lui Palestrina, Lotti, Gluck, Haydn, Mozart, aparţinînd muzicii pe care o numea „cu adevărat ideală" : „Liniştea sufletească nu se pierde niciodată în operele acestor maeştri ; e adevărat, şi suferinţa îşi găseşte expresie la ei, dar ea se rezolvă întotdeauna, simetria clară se păstrează în mod constant... astfel încît extazul nu se transformă niciodată în frenezie şi chiar tînguirea prilejuieşte spiritului cea mai nobilă liniştire". Lucrările din urmă ale lui Mozart, apoi marile opere beethoveniene şi, cu acuitate sporită, creaţia romanticilor învederează o sensibilitate crescîndă — mergînd pînă la disperare — în faţa aspectelor dramatice

ale existenţei. Tinereţea surîzătoare şi lipsită de griji păşeşte în viaţă iar vicisitudinile acesteia îi vor brăzda dar şi lumina spiritul. Sursă eternă a lucidităţii şi înţelepciunii, suferinţa intensifică, maturizează reflexivitatea muzicii. Ieşit din faza certitudinilor, muzicianul se vede năpădit de îndoieli, care de care mai neliniştitoare. „Divina frumuseţe" a melodismului clasic se crispează, capătă cutele şi convulsiunile chipului sub a cărui senină frunte a pătruns morbul întrebărilor tragice. Compoziţiile încep din ce în ce mai frecvent cu introduceri grave, enigmatice ; îşi fac apariţia — de obicei ca puncte de pornire — motive şi teme cu caracter fie interogativ, fie obsesiv ; din contemplare elevată părţile lente tind să devină meditaţii vibrante, îndurerate. Conţinutul intelectual al muzicii cîştigă enorm în intensitate, în adîncime. Născut din dramă el o alimentează însă în continuare, căci frămîntările conştiinţei — care, cînd nu sînt insolubile, se rezolvă cu preţul unor mari sacrificii lăuntrice — generează noi suferinţe. Amplificarea reflexivităţii muzicale va fi de aceea inseparabilă de dramatizarea expresiei. Din această necesitate internă a gîndirii pornesc îndrăzneţele incursiuni armonice ale romantismului spre teritorii depărtate de tonalitatea fundamentală, incursiuni produse în prezenţa unor violenţe sonore nemaiîntîlnite pînă atunci şi derutante pentru clasicizanţi. Acelaşi imbold îi mînă pe compozitori — dintre care Berlioz se detaşează cu strălucire — să diversifice paleta orchestrală a muzicii, să facă din timbru un factor dinamizator al acelei drame instrumentale pe al cărei drum muzica se angajase o dată cu Beethoven. În acest context polifonia, limbajul intelectual *per excellentiam* al vechilor maeştri, îşi vede intensificată potenţa reflexivă : cu ce caracter de splendidă soluţie a dilemei interioare apare fuga în finalul cvartetului op. 59 nr. 3 de Beethoven şi ce acumulare de întrebări deprimante exprimă ea în finalul simfoniei *Manfred* de Ceaikovski ! Împinsă în umbră, ideea de joc şi divertisment face loc intenţiei de a comu-

nica oamenilor un mesaj grav — de aici şi dorinţa compozitorilor, o dată cu Beethoven, de a fi ascultaţi altfel decît erau clasicii : nu atît pentru desfătare, cît pentru împărtăşirea din adevăruri înalte, nu numai cu sensibilitatea dar şi cu intelectul. Mesaj care nu mai este de astă dată pur muzical şi spontan, ci apare într-o strînsă relaţie cu gîndirea conceptuală, îmboldit sau completat de ea. Cînd Beethoven concepea fuga amintită ca final al celui de-al treilea cvartet *Razumovski*, el nota totodată în caietul său de însemnări : „Hai ! Surzenia să nu mai fie pentru tine o ruşine, şi nici un mister pentru alţii... Nimic nu te va mai împiedica vreodată să-ţi compui muzica". Nu vrusese să scrie o fugă de dragul fugii, ci pentru că o reflecţie şi o hotărîre interioară îl determinase să aleagă această formă ca cea mai indicată. Pentru ca ascultătorul să-şi dea pe deplin seama de originea reflexivă a creaţiei sale el nu şovăie — cum am mai văzut — să menţioneze în partitură gîndul de la care a pornit. Programatismul romantic va extinde acest conceptualism beethovenian, creînd un adevărat curent al inspiraţiei poetico-filozofice declarate ; *Preludiile* lui Liszt precedate de reflexia lamartiniană despre eternitatea morţii, în raport cu care existenţa umană nu este decît un preambul, marchează începutul acestei mişcări. Bineînţeles că astfel conceput conţinutul muzicii devine incompatibil cu schema în care clasicii se mişcau atît de dezinvolt. Drama spirituală, plină de meandre imprevizibile, cere, pentru adecvata ei exprimare, supremaţia ideii asupra arhitecturii. Ceea ce face ca efervescenţa pe planul gîndirii filozofice să fie însoţită de o efervescenţă corespunzătoare pe planul gîndirii constructiv-formale, „mesajul" cerînd mereu o altă arhitectură (de aici numeroasele modificări, lărgiri, contractări ale diferitelor tipuri de compoziţie, „altoiurile" originale realizate între acestea) aptă să-i redea complicata şi dramatica traiectorie. Din pur arhitectonică, problema construcţiei devine precumpănitor filozofică :

structura motivului şi temei, orînduirea materialului, relaţiile secţiunilor şi părţilor sînt premeditate în vederea unei maxime elocvenţe şi limpezimi în transmiterea ideilor.

Spre o metafizică a muzicii. După ce dormise timp de secole în adîncurile nesondate ale muzicii, reflexivitatea, graţie impulsului beethovenian, se trezeşte aşadar şi, căpătînd conştiinţă de sine, iese la suprafaţă, se afirmă. Fenomen de masivă intelectualizare a muzicii — iar nu numai de revărsare afectivă, cum în mod simplist se crede — romantismul influenţează şi gîndirea estetică : o determină să caute în muzică nu numai şi nu atît combinaţii sonore evocatoare de vagi sentimente şi agreabile auzului, cît mesajul spiritual superior care transcende impresia auditivă sau afectivă şi necesită, pentru a fi sesizat, o participare intelectuală inspirată a comentatorului. Exista deja o tradiţie a înţelegerii muzicii ca expresie a unor sensuri transcendentale : Pitagoreicii şi Platon auzeau în ea ecoul muzicii sferelor ; după Sfîntul Augustin, prin muzică omul se ridică la contemplarea divinităţii ; la Hegel muzica reprezintă una din etapele dematerializării ideii, în procesul ei ascendent de auto-afirmare ; Schelling vede în ea expresia ritmului cosmic ş.a.m.d. Abstracte, nebuloase, speculative, arbitrare, aceste presupuneri privitoare la semnificaţia metafizică a muzicii vor fi orientate de către romantism spre o problematică etică, vor căpăta consistenţă psihologică şi elevaţie poetică, vor deveni mai reale şi mai omeneşti. Nepierzîndu-şi cu totul ceaţa mistică, transcendentalul tinde însă să se transforme în universal-uman.

Imboldul a venit din afara muzicii, în primul rînd de la literatura romantismului care înaripase şi imaginaţia compozitorilor. Muzicienii înaintaţi ai vremii erau mai bucuroşi în compania literaţilor, nepricepuţi în ale contrapunctului dar cu intuiţii revelatoare, decît în cea a colegilor îndoctrinaţi cu ştiinţă contrapunctică dar inapţi

să simtă măreţia tainelor muzicii. „Jean Paul — spunea Schumann — cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înţelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesionişti care îşi proptesc scăricica pe acest colos, încercînd să-l măsoare cu arşinul lor." Cel care dă tonul unei noi explicări a muzicii este E.T.A. Hoffmann (1776—1822), care pe lîngă darul scriitoricesc poseda şi o temeinică pregătire muzicală. Scrierile sale *(Cavalerul Gluck, Don Juan, Kreisleriana)* pun temelia creaţiei literare inspirate de fenomenul muzical, această tendinţă avînd să se constituie cu vremea într-o puternică tradiţie. El constata în „Kreisleriana" larga răspîndire a acelei păreri după care muzica „prilejuieşte o uimitor de liniştită distracţie: ea te izbăveşte cu totul de necesitatea efortului intelectual sau, cel puţin, nu împinge la nici un fel de reflecţii serioase, ci trezeşte numai o succesiune de gînduri foarte uşoare şi plăcute despre care omul de fapt nici nu ştie ce semnificaţie au. Dar putem merge mai departe (şi aici tonul lui Hoffmann devine sarcastic întrebîndu-se): îi este cuiva oprit ca, chiar în timpul ascultării muzicii, să lege cu vecinul o conversaţie despre tot felul de lucruri din domeniul politicii sau moralei şi să aibă astfel satisfacţia atingerii unui dublu ţel? Dimpotrivă, o asemenea comportare este chiar recomandabilă, căci muzica — ceea ce se poate uşor observa la concerte sau adunări muzicale — are calitatea de a stimula conversaţia". Această superficialitate salonardă a atitudinii faţă de muzică este aspru condamnată de Hoffmann: „Cel ce-şi închipuie că această artă sacră care este muzica reprezintă doar un amuzament, bun numai pentru petrecerea timpului în orele libere, pentru încîntarea de cîteva minute a unor urechi de măgar... acela mai bine s-o lase în pace". Simţind acţiunea muzicii asupra sa ca pe aceea a unui „miraculos elixir filozofic", Hoffmann vede în ea o deschidere spre nebănuite, imense, fascinante lumi spirituale, în a căror evocare se aud ecouri ale misticis-

mului cosmic schellingian : „Muzica este cea mai romantică dintre arte, dacă nu chiar singura artă cu adevărat romantică, obiectul ei fiind numai infinitul. Lira lui Orfeu a deschis porțile iadului. Muzica revelează omului un imperiu misterios, o lume care nu are nimic comun cu cea exterioară, sensibilă..." Beethoven este cel care l-a făcut pe Hoffmann conștient de înalta semnificație a muzicii. Ceea ce aude acesta în Simfonia a V-a este foarte elocvent pentru noua orientare pe care tind s-o capete — la început de veac — înțelegerea și explicarea muzicii : „Cît de irezistibil te împinge această divină creație pe scara necontenit ascendentă care duce spre imperiul infinitului ! Nimic nu poate fi mai simplu decît ideea principală a primului *allegro* constînd din numai două măsuri și a cărei expunere inițială, în unison, nici nu are determinată tonalitatea. Dorul înfrigurat și neliniștit prin care se distinge această idee muzicală își limpezește sensul o dată cu apariția melodioasei teme secunde. Pieptul, apăsat și alarmat de presimțirea a ceva imens, mortal, amenințător, pare să caute o ieșire forțată în sunete aspre, dar imediat, strălucind, răsare imaginea cordială care luminează noaptea adîncă și plină de groază (fermecătoarea temă în sol major, anunțată mai întîi de corn în mi bemol major). Ce simplă — repet — este tema pusă de artist la baza întregului, și ce minunat i se alătură toate celelalte idei secundare și introductive, slujind în corelația lor ritmică numai pentru a dezvolta, amplificîndu-l, caracterul de *allegro* la care tema principală a făcut doar aluzie. Toate frazele sînt scurte, aproape toate constau din numai 2—3 măsuri și sînt încă divizate, în continuare, prin neîntrerupta alternare a suflătorilor și corzilor ; s-ar putea crede că din astfel de elemente poate ieși numai ceva fărîmițat, insesizabil, dar în realitate tocmai această orînduire a întregului precum și repetările consecutive ale frazelor și acordurilor ne transportă sufletul pe culmile unui extaz inefabil. Nu mai spunem că prelucrarea contrapunctică dovedește o

profundă cunoaştere a meşteşugului ; frazele introductive şi continuele aluzii la tema principală ne fac să ne dăm seama în ce grad a înţeles şi gîndit marele maestru tot acest întreg, cu toate nuanţele lui pasionale. Nu sună oare încîntătoarea temă din *Andante con motto*, în la bemol major, ca o voce îmbietoare a spiritului, care ne umple pieptul de speranţă şi mîngîiere ? Dar şi aici apare acel spirit înfricoşător care pusese stăpînire pe sufletul nostru şi îl neliniştise în *Allegro*, ameninţînd în fiecare clipă din norul aducător de furtună în care s-a ascuns, iar înaintea fulgerelor lui imaginile prieteneşti care ne înconjoară se risipesc repede. Dar ce se poate spune despre menuet ? Ascultaţi-i atent modulaţiile atît de neobişnuite, încheierile majore în acord de dominantă, al cărui ton fundamental slujeşte ca tonică pentru tema minoră ce urmează... Nu vă cuprinde iar acel dor neliniştit, inefabil, acea presimţire a minunatei lumi spirituale în care domneşte artistul ? Şi ca o rază orbitoare de soare, străluceşte splendida temă a finalului, în triumful exultant al orchestrei".

Nu este o simplă evocare poetică, se exprimă aici o nouă atitudine — mai complexă, mai patetică, mai intelectualizată — faţă de muzică : răscolirea sufletească generînd în ascultător reflexivitate, o reflexivitate care lărgeşte orizontul filozofic, înnobilează şi înalţă gîndirea. Încă după ce murise Hoffmann — în 1828, cînd îşi ţinea prelegerile de estetică — Hegel definea înrîurirea muzicii asupra omului ca pe un val de senină linişte care inundă măreţ şi lent sufletul (de aici şi expresiva sa formulare : „victoria purificatoare a liniştii melodice") ; definiţie explicabilă prin aceea că filozoful care păstrează tot timpul o ciudată tăcere asupra operei ilustrului său contemporan Beethoven — fie că nu cunoscuse această zguduitoare muzică, ceea ce e puţin probabil, fie — apologet al clasicismului — o respingea ca primejdioasă prin nesupunerea ei „acelei cerinţe a spiritului conform căreia afectele, ca şi expresia lor,

trebuie frînate pentru a nu ajunge la frenezia brutală și la furia nebună a pasiunilor sau să nu încremenească în disperare..." În opoziție cu mentalitatea hegeliană, Hoffmann demonstra rodnicia și consistența spirituală a stării de tulburare afectivă iscată de muzica romantică pe care Beethoven o inaugurase: „Muzica instrumentală a lui Beethoven... ne lasă să întrezărim nemărginitul și incomensurabilul. Raze incandescente răzbat prin adînca noapte a acestei împărății; umbre gigantice care se clatină, ridicîndu-se, aplecîndu-se, ne cuprind din ce în ce mai strîns pînă ce ne anihilează individualitatea... Și numai în acest chin care, înghițind dar nedistrugînd dragostea, speranța și bucuria, tinde să umple pînă la revărsare pieptul nostru de consonanța desăvîrșită a tuturor pasiunilor, continuăm să trăim și devenim vizionari extaziați ai spiritului".

Privită din punctul de vedere al mentalității noastre, imaginea hoffmanniană a lui Beethoven ne apare, în pofida naivităților ei (copilăria romantismului!) ca precursoare a felului cum avea să fie explicată mai tîrziu muzica. Să ne mai gîndim că o astfel de tălmăcire era concepută într-o vreme cînd Beethoven de abia se afirmase, cînd muzica în genere era înțeleasă de către comentatorii ei într-un spirit fie scolastic, fie impresionist-sentimental, iar cea a lui Beethoven se afla departe de a-și fi văzut pătrunse tainele. Contemporan cu Hoffmann, un muzician ca Weber putea să se pronunțe astfel despre muzica Titanului (și încă despre Simfonia *Eroica*, lucrare anterioară deci Simfoniei a V-a, elogiată de Hoffmann): „Inventivitatea strălucită și de necrezut care-l animă este însoțită de o asemenea confuzie a ideilor, încît numai primele lui compoziții îmi plac, în timp ce ultimele îmi apar doar ca un haos, ca un efort incomprehensibil de a găsi noi efecte, deasupra cărora strălucesc cîteva cerești scîntei de geniu, care ne permit să ne dăm seama cît putea fi de mare dacă ar fi vrut să-și domine prea bogata fantezie". Nu mai vorbim de

critica măruntă din gazete care nu depăşise stadiul consternării în faţa ciudăţeniilor sonore beethoveniene. În acelaşi an cu Weber (adică 1810) un critic parizian scria : „Uimitorul succes al simfoniilor lui Beethoven este un exemplu periculos pentru arta muzicii. Şcoala modernă de compoziţie care se formează în Conservator pare să se fi contaminat de această armonie teutonă. Unii cred că produc efect risipind disonanţele cele mai barbare şi întrebuinţînd cu zgomot toate instrumentele orchestrei. Vai ! nu izbutesc decît să sfredelească brutal urechea fără a vorbi însă şi inimii“ *(Les Tablettes de Polymnie, din 18 martie 1810).* Pe acest fundal de miopie intelectual-muzicală, viziunea lui Hoffmann — care prezenta creaţia beethoveniană ca expresie a unei înalte gîndiri şi condiţiona înţelegerea ei de o atitudine gravă şi reflexivă — se dovedea de o revoluţionară şi departe-văzătoare profunzime.

Meritul lui Hoffmann ne apare cu atît mai mare constatînd că tălmăcirea lui beethoveniană nu este o chestiune de intuiţie întîmplătoare, ci provine din înţelegerea unui mare proces istoric în curs de desăvîrşire : „Cauza faptului că unii compozitori geniali au ridicat muzica instumentală pînă la înălţimea actuală constă nu numai în uşurarea mijloacelor de expresie (perfecţionarea instrumentelor, virtuozitatea crescîndă a interpreţilor), dar şi în înţelegerea lăuntrică din ce în ce mai profundă a esenţei specifice a muzicii. Această clarviziune a situaţiei îl face să tragă concluzia că rostul major al muzicii este nu de a ancora în descripţii particulare (adevăr elementar de care nici astăzi mulţi compozitori cu îndelungă experienţă n-au putut deveni întru-totul conştienţi), ci de a se menţine în zona esenţelor pure, a generalizărilor înalte — adică a acelor modalităţi care fac din muzică o artă eminamente filozofică : „Aţi pătruns această esenţă originală a muzicii, bieţi compozitori instrumentali care vă chinuiţi încercînd să zugrăviţi prin sunete senzaţii determinate sau chiar

evenimente ale vieții ? Dar cum v-a putut veni în cap ideea să tratați plastic o artă diametral opusă plasticii ? Toate răsăriturile de soare, furtunile, *battailles des trois empereurs* ale voastre sînt doar erori ridicole, pe merit hărăzite deplinei uitări" (toate citatele hoffmanniene provin din eseurile „Gînduri despre înalta semnificație a muzicii" și „Muzica instrumentală a lui Beethoven", cuprinse în „Kreisleriana").

Simultan cu noua înțelegere a muzicii spre care îndemna literatura romantismului — o înțelegere poetică și spiritualizată, — adică în primul pătrar al veacului al XIX-lea, filozofia germană elaborează bazele teoretice ale viziunii ce se desprindea din comentarii de felul analizelor beethoveniene ale lui Hoffmann. În lucrarea lui Arthur Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare* este demonstrată cu o anvergură estetică fără precedent funcția gnoseologică a muzicii, puterea ei de a ne furniza o imagine filozofică a existenței. Imbold și punct de pornire i-a fost, lui Schopenhauer ca și lui Hoffmann, creația beethoveniană : „Să examinăm o simfonie a lui Beethoven : ea ne oferă cea mai mare confuzie, întemeiată totuși pe ordinea cea mai perfectă ; lupta cea mai violentă care se poate transforma, după încheierea ei, în înțelegerea cea mai desăvîrșită ; este *rerum concordia discors*, imaginea completă și fidelă a acestei lumi care se învîrte într-o imensă amestecătură de nenumărate creaturi și se conservă printr-o neîncetată distrugere". În spiritul comentariului hoffmannian, caracterizarea lui Schopenhauer — deși considerabil mai sumară — merge însă și mai departe în explicarea muzicii ca mesaj spiritual : extinde sfera acestuia de la aspirațiile conștiinței la relațiile existențiale în genere. Este un moment de cotitură în evoluția gîndirii despre muzică.

La o asemenea interpretare a creației lui Beethoven, Schopenhauer ajunge grație unei profunde pătrunderi în natura limbajului muzical. Înzestrat — calitate rară printre filozofi — cu o reală sensibilitate pentru muzică

şi o justă intuiţie a specificului ei, Schopenhauer îşi dă seama că nu evocarea particularului şi exteriorităţii reprezintă chemarea acestei arte. „Dacă muzica se adaptează prea mult cuvintelor şi evenimentelor — spune el — ea se sileşte a vorbi într-un limbaj care nu îi este firesc". Măreţia muzicii rezidă în capacitatea ei de a fi mai presus de fenomene, de „a se raporta la text şi la acţiune ca generalul la particular, ca legea la caz". „Ea nu exprimă cutare sau cutare bucurie, cutare sau cutare mîhnire, durere, groază, jubilare, veselie sau linişte a spiritului; ea redă bucuria însăşi, mîhnirea însăşi şi toate celelalte sentimente, ca să spunem aşa, *in abstracto*; ea ne dă esenţa lor, fără nici un accesoriu..." : în muzică avem a face — precizează el în alt loc — cu „o limbă eminamente universală, care se raportează la generalitatea conceptelor cum se raportează acestea la obiectele particulare". Schopenhauer îl previne însă pe cititorul înclinat să dea o interpretare speculativă acestei însuşiri a muzicii de a exprima trăirile *in abstracto*: „Generalitatea ei n-are nimic din generalitatea găunoasă a abstracţiei; este de o cu totul altă natură şi se întovărăşeşte cu o precizie şi o claritate absolute. În aceasta ea seamănă figurilor geometrice şi cifrelor care, deşi sînt forme generale ale tuturor obiectelor posibile ale experienţei şi se pot aplica a priori tuturora, nu sînt totuşi deloc abstracte; sînt dimpotrivă intuitive şi perfect determinate". Intră în însăşi natura compozitorului puterea (înţeleasă de Schopenhauer, ce-i drept, într-un sens cam mistico-fantastic) „de a dezvălui esenţa lăuntrică a lumii şi a exprima cea mai adîncă înţelepciune". Aici se află şi sursa deosebirii dintre muzică şi celelalte arte, explicaţia faptului că „acţiunea muzicii întrece în putere şi adîncime influenţa celorlalte arte: acestea din urmă, spune Schopenhauer, vorbesc numai despre umbră, ea vorbeşte despre esenţa însăşi". (Afirmaţie doar parţial întemeiată pentru că orice operă de

mare artă se distinge tocmai prin vasta ei cuprindere umană, prin gradul înalt de esenţializare). Manifestînd o „completă indiferenţă în ceea ce priveşte latura materială a fenomenelor" muzica are — ca o fundamentală trăsătură — acea gravitate proprie lumii esenţelor; „chiar cînd, într-o operă comică, acompaniază bufoneriile cele mai rizibile şi mai extravagante, ea ştie să se menţină frumoasă, pură şi demnă, adică aşa cum cere esenţa ei; iar alianţa ei cu asemenea farse n-o poate face să cadă din înălţimile unde locuieşte şi de unde rizibilul este izgonit. Tot aşa planează, deasupra bufoneriilor şi mizeriilor nesfîrşite ale vieţii umane, profunda şi serioasa semnificaţie a existenţei noastre, de care ea nu se separă niciodată".

Reflexivă, generalizatoare, interiorizată, gravă, muzica este aşadar, în concepţia lui Schopenhauer, arta care ne pune în contact cu „lucrul în sine", cu substratul intim şi permanent al lucrurilor. O „expresie a lumii" în ce are aceasta mai universal, o atitudine spirituală în faţa existenţei — iată ce trebuie să încercăm a desluşi în sunete. Ceea ce descoperă Schopenhauer în diferitele modalităţi ale limbajului muzical nu are totdeauna darul de a convinge (bunăoară comparaţia dintre cele patru voci şi ierarhia regnurilor naturii, dintre abaterea de la justeţea aritmetică a intervalelor şi abaterea individului de la tipul speciei) dar dincolo de toate analogiile — mai mult sau mai puţin izbutite — se înalţă această ipoteză fecundă a relaţiilor sonore ca expresie a unor relaţii existenţiale şi ca mijloc de cunoaştere, ipoteză pe care cercetările ulterioare aveau să o confirme şi să o dezvolte. Pe această bază face Schopenhauer prima încercare de a apropia două domenii atît de antagonice, cum păreau a fi muzica şi filozofia : „M-am străduit să arăt că ea (muzica) exprimă într-un limbaj eminamente general printr-un singur procedeu, adică sunetele, cu adevăr şi precizie, esenţa, lucrul în sine al lumii... Cred, pe de altă parte, şi am încercat să stabilesc, că filozofia este şi ea o

expunere exactă şi completă a acestei esenţe a lumii, pe care o exprimă în noţiuni foarte generale, pentru că numai acestea pot da asupra ei o privire suficient de vastă şi utilă. Odată de acord cu toate acestea, cei ce m-au urmărit şi-mi acceptă vederile, nu vor găsi prea paradoxal dacă afirm că, admiţînd posibilitatea de a explica exact muzica în ansamblu şi în detaliu, prin urmare de a enunţa şi dezvolta în noţiuni generale ceea ce ea exprimă în felul ei, am obţine în acelaşi timp o explicare raţională şi un tablou fidel al lumii sau ceva echivalent". Cum vedem, Schopenhauer punea punctul pe i în problemele doar atinse de estetica contemporanului său E.T.A. Hoffmann, scotea la iveală sensul general, implicaţiile adînci ale ingenioaselor intuiţii prin care acesta înnoia şi înnobila arta de a explica muzica.

Felul cum înţelege Schopenhauer sensul filozofic al muzicii poartă inevitabila amprentă a idealismului : esenţa lumii fiind aşa-zisa voinţă universală, muzica va fi înfăţişată de el ca expresie a acestui principiu metafizic ; iar voinţa universală preexistînd fenomenelor muzica este privită ca entitate spirituală în afara acestei lumi : „complet independentă de lumea fenomenală, ea o ignoră absolut şi ar putea într-un fel să-şi continue existenţa chiar dacă universul n-ar exista". Exagerări care nu trebuie să ne facă a subaprecia importanţa viziunii propuse de Schopenhauer, ea marcînd — alături de comentariile literaturii romantice — începutul unei noi epoci în înţelegerea şi explicarea fenomenului muzical. Este şi motivul pentru care am zăbovit mai îndelung asupra acestui moment estetic.

Estetica muzicală sub semnul reflexivităţii. Accentele noi apărute, la începutul veacului, în felul de a înţelege muzica al lui Hoffmann şi Schopenhauer prevesteau o răscolire adîncă în conştiinţa estetică. Aceasta nu a întîrziat să se producă la spiritele luminate ale vremii şi să se generalizeze. Neasaltată de probleme tulburătoare, cugetarea muzicologică începe

acum să se mire, să-şi exprime nedumeriri, să se îndoiască şi să se întrebe : începe şi pentru ea perioada reflexivităţii, perioada maturizării. „Ascultînd simfonii de Beethoven — spunea Julius Schmidt în *Geschichte der deutschen Kunstliteratur*, spre jumătatea veacului trecut — simţim că e vorba de cu totul altceva decît simpla alternare de bucurie şi tristeţe, în limitele căreia se învîrte de obicei muzica instrumentală. Intuim nebulos abisul tainic al unei noi lumi artistice şi încercăm chinuitor s-o identificăm. S-au făcut adesea tentative de explicare a acestor senzaţii, de transpunere a sunetelor în cuvinte. Muzicienii severi au condamnat aceste tentative, ceea ce e foarte legitim, căci o asemenea tălmăcire reprezintă o muncă zadarnică, şi totuşi asemenea experienţe sînt cum nu se poate mai fireşti. Vrem să ştim ce anume l-a putut împinge pe compozitor pînă la disperarea atît de nemărginită, pînă la o veselie atît de frenetică ; dorim să desluşim contururile misterioase ale Sfinxului care stă în faţa noastră şi această necesitate se manifestă cu atît mai sensibil cu cît expresia muzicală devine mai fină şi mai detaliată, ca, de pildă, în creaţia din urmă a lui Beethoven." A. W. Ambros, un estetician reputat al vremii (1816—1817), constata în cartea sa *Hotarele poeziei şi muzicii* (1856) că „Beethoven a încercat aici să includă în cercul ideilor sale muzicale reprezentări *care se pot percepe numai cu intelectul* (s.n.) şi prin urmare se află în afara domeniului pur muzical, şi a căutat să le exprime cu mijloace muzicale în aşa fel încît să fie inteligibile ascultătorului fără vreo explicaţie verbală. Forma muzicală devine aici ieroglif sonor, a cărui citire şi explicare constituie o problemă pentru ascultător. În acest sens mi se pare pe deplin îndreptăţită expresia după care aici ni se *povesteşte ceva*. Dar, desigur, se iveşte îndată şi întrebarea : asumîndu-şi rolul de povestitoare, nu intră oare muzica într-un domeniu străin ei ? „Dacă la mijlocul secolului al XX-lea, cînd muzica are la spatele său o străveche tradiţie de progre-

sivă intelectualizare, apropierea compozitorului de lumea ideilor abstracte, de calcul și speculație, trezește atîtea proteste, ne putem imagina cît de derutantă trebuie să fi fost, acum o sută și ceva de ani, prima orientare hotărîtă a muzicii spre o concepției deliberat-reflexivă. Ieremiadele din veacul nostru pe tema abstractizării și ermetismului care ucid farmecul muzicii ne dau posibilitatea să înțelegem mai bine (și cu mai multă indulgență) neliniștile esteticii și criticii în fața gîndirii beethoveniene. Erau neliniști fecunde căci scoteau spiritul din amorțeală și conformism, îl obligau să-și pună probleme, iar în iluminarea produsă prin această efervescență conștiința estetică începe să descopere în muzică mai multe și mai importante lucruri decît sesizase mentalitatea formalist-academică și cea sentimental-salonardă. Ambros constata cu oarecare surprindere că explicarea muzicii a devenit „o problemă pentru ascultător". Observația sa mirată consemna însă condiția fundamentală de care depinde o superioară înțelegere a muzicii : aceasta nu-și dezvăluie conținutul decît atunci cînd „devine o problemă pentru ascultător". Numai din momentul în care a căpătat un caracter problematic a început muzicologia să reflecte cîte ceva din tulburătoarea, nebănuita lume interioară a muzicii.

Comentatorul se ridică la o conștiință din ce în ce mai limpede a noii faze în care a intrat muzica o dată cu Beethoven : divertismentul cedase domnia gravității spirituale, lirismul nedeterminat — reflexivității poetice. Conștiință care la unii, ca la Serov de pildă, arătîndu-se de o excesivă intransigență, nu ezită să traseze o graniță între o perioadă și cea următoare, să privească cu oarecare superioritate muzica prebeethoveniană ca pe o preistorie infantilă a artei muzicale : „Haydn și Mozart — spune el — posedînd «frumusețea» pe deplin fermecătoare a formelor muzicale, se mai dedau în simfoniile lor, ca și în muzica lor de cameră, distracțiilor naive de a se juca cu sunetele, amuzîndu-se cu schimbări ca-

leidoscopice ale ideilor lor muzicale. Acest lucru explică numărul uriaş de simfonii pe care le-au scris... Ei priveau simfonia ca o lucrare nu cu mult mai importantă decît cvartetul sau sonata. Altceva a fost simfonia pentru Beethoven. Ideile care trezeau simfonii în sufletul lui Beethoven erau în general de altă natură, din altă sferă... decît acelea care acţionau asupra fanteziei lui Haydn sau Mozart. Beethoven privea simfonia mult mai serios decît predecesorii lui, sfera poeziei lui era incomparabil mai vastă, mai profundă, mai universală..." Stasov, contemporanul lui Serov, este şi mai aspru faţă de clasici. El constată că Mozart „nu poseda cîtuşi de puţin capacitatea de a întruchipa mase de oameni. Numai Beethoven era în stare să gîndească şi să simtă pentru ele. Mozart... nu numai că nu înţelegea istoria şi omenirea, dar nici nu se gîndea la ele". Mai subtil în înţelegerea acestei istorice tranziţii, Ambros distingea o muzică a sufletului (în care predominantă era emoţionalitatea) de una a spiritului (în care emoţionalitatea polariza în jurul ideii) : „*Muzica spiritului* îşi pune întregi probleme psihologice. Ea nu ne influenţează ca *muzica sufletului* care, în luminoasa conştiinţă a forţei sale, trecea de la o stare sufletească la alta, ascultînd de un impuls arbitrar. Muzica spiritului îşi trasează un plan riguros, bazat pe legi lăuntrice şi conţinînd succesiunea stărilor sufleteşti care se cer dezvoltate ; deşi acţionează cu aceleaşi mijloace ca şi «muzica sufletului» ea vrea să aibă însă deplina conştiinţă a acţiunii sale". Şi în alt loc : „Orientarea lui Haydn şi Mozart face muzica să evoce o imagine îmbujorată a vieţii ; este arta sufletului, ea ocupîndu-se de stările sufleteşti. Din ea începe să se dezvolte «arta spiritului» (Beethoven) care creează vaste opere muzical-poetice şi stîrneşte stări sufleteşti nu întîmplător ci într-o conexiune cauzală, organică. Tinzînd, în virtutea unei cerinţe fireşti, spre o expresie din ce în ce mai clară, mai răspicată, mai determinată, muzica a atins în sfîrşit acel punct care, deşi aparţine «artei spi-

ritului», se găsește însă, în mod evident, la granițele extreme ale acesteia ; arta vrea să zugrăvească acele aspecte ale vieții interioare care pot fi transmise doar prin cuvinte". Epoca inaugurată de Beethoven nu este opusă categoric de Ambros clasicismului, ci privită ca o continuare a tendințelor răzlețe, deja conturate în sînul acestuia (ca de pildă în *Simfonia în sol minor nr. 40*, de Mozart, unde adesea stările sufletești îi par a se înlănțui după o anumită logică) ; numai că „ceea ce la compozitorii unei perioade apărea doar întîmplător, căpăta în perioada următoare, de obicei, un caracter premeditat". Iată și o grăitoare analiză concretă a acestui „pas înainte" săvîrșit de la muzica clasicismului la spiritul beethovenian : „E interesant, spune Ambros, să comparăm Simfonia *militară* de Haydn cu Simfonia *Eroica* de Beethoven. Această comparație se justifică prin aceea că, judecate după denumire, ambele lucrări au un caracter asemănător, războinic. Simfonia lui Haydn corespunde însă denumirii sale numai prin laturile ei exterioare ; în ea trompetele sună adunarea, se aud ritmuri de marș, uneori intervine fanfara etc.; ar fi însă inutil să căutăm în ea dezvoltarea unei idei fundamentale, conducătoare care ar avea în fiecare parte a simfoniei o treaptă corespunzătoare de evoluție. Nici finalul nu dă altă concluzie decît una pur muzicală iar fanfara apare la sfîrșit încă o dată numai pentru că am auzit-o deja mai înainte, în *Andante*. Lucrarea ne oferă astfel doar caracterul general... a ceva cu adevărat soldățesc, activ și viteaz ; paralel însă muzica emană și o bonomie, o veselă prospețime — neumbrită nici de minorul din *Andante* — care te fac să-ți amintești involuntar de bravii austrieci, porniți cu puști și săbii împotriva tînărului general Bonaparte, pentru a-l apăra pe «bunul împărat Franz». În simfonia lui Beethoven fizionomia eroică a primului motiv, lupta și victoria din prima mișcare, tragismul cutremurător al marșului funebru, umorul *scherzo*-ului și finalul în care (aidoma

unei succesiuni a generaţiilor) variaţie după variaţie se perindă pe lîngă monumentul eroului, înălţat ciclopic din blocuri gigantice, pentru a-l acoperi cu flori şi verdeaţă, în sfîrşit triumful sacru din *poco andante* şi jubilarea sărbătorească a *Presto*-ului concluziv ; totul constituie dezvoltarea uneia şi aceleiaşi idei de bază, atît de profundă şi măreaţă, încît transcende orice idee cu caracter particular-militar, ca să nu mai vorbim de nuanţa soldăţească a simfoniei lui Haydn. Nu degeaba a fost adăugată titlului simfoniei precizarea : *per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Ce mare este apoi deosebirea dintre stimulii celor doi compozitori chiar în cadrul fiecărei din mişcări ! Minorul, în *andante*-le Simfoniei lui Haydn, are forma unui marş funebru ; aceeaşi formă a ales-o şi Beethoven pentru partea a doua a *Eroicii* sale. La Haydn, iarăşi, găsim aici numai caracterul general de patos grandios ; nu există la el dezvoltare interioară, care să decurgă analitic din ideea de bază. Un asemenea caracter general de patos grandios are şi marşul lui Beethoven pînă la apariţia majorului, cu deosebirea că temele, mult mai intense, duc acest patos pînă la elevaţia tragică. Cu majorul începe dezvoltarea. În introducerea liniştită a triolelor care se mişcă lent şi lin, dar mai însufleţit, simţi cum se apropie «steaua speranţei» (Schindler, *Biographie Beethovens*). În cumplitele tunete *fortissimo* şi sunetele sumbru-triumfale ale trompetelor nu poţi să nu recunoşti chemarea la împotrivire. Marşul început se întrerupe, retrăgîndu-se parcă în umbră. Cu *fugatto*-ul, din toate părţile încep să se adune forţe pentru luptă, dar se opresc cu un sentiment surd de neputinţă resemnată în faţa soartei. Iată-le intrate într-o feroce, tot mai distrugătoare luptă ; presiunea lor este titanică... Zadarnic ! Duse de un curent irezistibil, ele sînt treptat părăsite de vlagă pînă cînd, în sfîrşit, încercările lor tot mai slabe de împotrivire nu mai pot opri noua afirmare a marşului funebru care sună acum ca o sumbră revelaţie a unei necesităţi im-

placabile. În cadența falsă în la bemol apare o ultimă încercare de fugă din fața destinului și în fine totul se potolește, în atmosfera de liniște mormîntală a acordului de do minor, iar tema lovită, sfîșiată, expiră în deșertul infinit care o înconjoară." Extrasul e poate prea lung, dar merita să fie reprodus integral ca imagine a problematicii, de o tensiune spirituală necunoscută pînă atunci, pe care muzica începea să o exprime o dată cu Beethoven.

Muzica spunînd ceva principial nou în raport cu cea a secolelor precedente, conștiința estetică simte din ce în ce mai acut nevoia de a găsi o metodă și un stil, ambele adecvate noilor cerințe (și, cum se va vedea, odată găsite, această metodă și acest stil vor modifica substanțial viziunea asupra muzicii în genere, arta preclasicilor și clasicilor dezvăluindu-și — grație noilor mijloace de investigație — valențe spirituale nebănuite pînă atunci). Străduindu-se a caracteriza simfoniile și cvartetele beethoveniene cu o măsură proprie lor, Ambros e nevoit să recunoască : „Obișnuita lor definire, pur muzicală, pe baza tonalității, *tempo*-ului etc. se arată total insuficientă ; esența lor reală constă în cu totul altceva decît în aceste elemente pur formale ; simțim că ne găsim aici în fața a ceva mult mai înalt și mai profund decît simpla prezentare succesivă și prelucrare a temelor muzicale. Aici în fața noastră se află «inefabilul» care face inevitabilă căutarea unei imagini potrivite, capabile să slujească drept simbol al acestei impresii, inexprimabile prin cuvinte, și nu cred că din această căutare i se poate face cuiva vreo vină". În analiza comparativă făcută simfoniilor lui Haydn și Beethoven, Ambros se arăta pe drumul cel bun — acela constînd din sinteza spiritului metaforic cu cel reflexiv. Oarecum unilateral manifestate pînă atunci, primul la Hoffmann, celălalt la Schopenhauer, aceste două tendințe evoluează spre o contopire prin care viziunea poetică cîștigă în consistență ideatică, se spiritualizează, iar cea filozofică se eliberează de resturile speculativității metafizice, se co-

lorează şi se umanizează. Prin imagine comentatorul poate sugera, cu o pregnanţă străină conceptului abstract, esenţa emoţional-artistică a expresiei muzicale, dar această imagine începe să fie tot mai mult gîndită nu ca o figură de stil ci ca simbol al unei vaste idei: a pătruns şi s-a înrădăcinat în ea spiritul reflexiv, a cărui nelinişte cercetătoare descoperă în tot ceea ce există un substrat inepuizabil în semnificaţii. Dezvăluirea conţinutului muzicii se dovedeşte a fi dependentă nu numai de existenţa lui obiectivă în materia sonoră, dar şi de capacitatea ascultătorului (şi a ipostazei lui evoluate, comentatorul) de a auzi în muzică marile întrebări ale conştiinţei, de a-şi pune sieşi şi de a pune muzicii aceste întrebări. Comentariul wagnerian la Simfonia a IX-a este o admirabilă ilustrare a acestei sinteze între tendinţa metaforică şi cea reflexivă la un spirit în cel mai înalt grad scrutător şi muncit de probleme: „O luptă, în sensul cel mai măreţ al cuvîntului, a sufletului ce aspiră spre bucurie, împotriva acelei forţe ostile şi tiranice care se aşează între noi şi fericirea terestră — iată în ce ni se pare a consta ideea fundamentală a primei mişcări. Marea temă principală care se desprinde de la început, puternică şi nudă, ar putea fi caracterizată adecvat prin aceste cuvinte ale lui Goethe: «Renunţă, trebuie, trebuie să renunţi!» În faţa acestui formidabil duşman recunoaştem o nobilă sfidare, energia bărbătească a unei rezistenţe care, spre mijlocul piesei, ajunge să se transforme într-o luptă deschisă cu adversarul, luptă unde ni se pare că vedem doi viguroşi combatanţi care, amîndoi invincibili, evită încleştarea. Cîteva străfulgerări ne permit să vedem tristul şi dulcele surîs al fericirii pe care soarta parcă ne-o promite; luptăm pentru a o cuceri, dar în acest timp, perfidul şi puternicul duşman se apropie de noi, respingîndu-ne şi acoperindu-ne cu aripa sa întunecată. Viziunea salvării îndepărtate se acoperă atunci de ceaţă, recădem într-o sumbră descurajare care însă, graţie unui nou şi cutezător

elan, se poate transforma într-o nouă luptă împotriva tenebrosului demon. Atac, rezistență, efort, dorință arzătoare, cvasireușită, o nouă dispariție, o nouă dorință, noi lupte formează elementele de neîncetată agitație ale acestei admirabile bucăți ce se potolește uneori pînă la transformarea ei în starea mai încăpățînată a unei tristeți absolute... La sfîrșitul mișcării, atingîndu-și paroxismul, tristețea sumbră pare să învăluie totul și să vrea a pune stăpînire, în teribila sa măreție, pe această lume pe care Dumnezeu a creat-o pentru bucurie". Dacă vom compara această viziune cu cele ce îi spunea lui Ludwig Spohr (1784—1859) Simfonia a IX-a [1], va reieși și mai izbitor progresul făcut de conștiința teoretică (progres care de altfel va continua la infinit) în explicarea tainelor muzicii.

Înaintarea noului curent nu s-a făcut însă lin : mentalitatea formalistă — mînuind și ea o tehnică superioară de demonstrație, aparent concordantă cu progresele spiritului științific — se încăpățînează să nu vadă în muzică decît „forme sonore în mișcare". Și Hanslick îl invocă pe Beethoven dar muzica acestuia nu-i vorbea ca lui Hoffmann, Schopenhauer, Ambros, Wagner — altceva decît joc pur al sunetelor el nu descoperea în uvertura „Prometeu" : „Notele primei măsuri se succed ușor și rapid, ca o ploaie de perle, printr-o mișcare continuu ascendentă, măsura a doua o repetă cu exactitate pe cea dintîi ; cea de-a treia le este aproape asemănătoare, iar în a patra, picăturile acestui izvor care țîșniseră în sus cad pentru a releva, pe același desen și timp de patru măsuri, mersul lor anterior. Astfel că, pentru simțul muzical al ascultătorului, se stabilește, din punct de vedere melodic, o simetrie între primele două măsuri și între acestea și cele două care le urmează. Basul care marchează ritmul anunță începutul primelor trei măsuri

[1] „Beethoven, spunea Spohr, dovedește aici că îi lipsește o veritabilă educație estetică și simțul frumosului..."

izbind cîte un acord în fiecare din acestea ; el divizează pe cea de-a patra în două prin tot atîtea acorduri plácate ; şi acelaşi lucru se repetă în cele patru măsuri ulterioare etc..." Dacă Beetohven însuşi, ca în Simfonia a IX-a, îl constrînge pe critic să ia în consideraţie ideea poetico-filozofică, acesta nu numai că se încăpăţînează să rămînă pe terenul său formalist, dar îi reproşează compozitorului alunecarea pe o pantă nemuzicală (veritabila muzicalitate implicînd, în concepţia lui Hanslick, limitarea la sonoritatea pură, la arhitectura arabescurilor sonore). În finalul cu coruri al Simfoniei a IX-a, spune el, „frumuseţea muzicală adevărată rămîne absentă, cu toată puternica originalitate a acestei bucăţi". Beethoven, consideră Hanslick, căzuse victima unei „enormităţi estetice, care consta în ideea de a încheia coral o operă instrumentală în mai multe părţi, ceea ce ne permite să-l comparăm cu un sculptor care, după ce a tăiat în marmura albă picioarele, bustul şi braţul unei statui, ar adăuga acestora un cap colorat". Astfel privită, adică dintr-un unghi formal care ignoră mesajul spiritual al compozitorului, orice capodoperă poate să fie criticată pînă la nimicire ; dorinţa artistului este însă totdeauna să fie luat în consideraţie în primul rînd pentru ceea ce spune, dintr-o asemenea perspectivă însăşi structura formală a operei apărînd într-o altă lumină : aspectele respinse de criticul formalist ca urîte, eteroclite, informe se pot dovedi a fi expresia adecvată a unui anumit conţinut, o formă inedită a frumuseţii (despre care Blaga pe bună dreptate spune într-un aforism : „frumoasă nu e în primul rînd frumuseţea, ci frumuseţea uşor atinsă de ne-frumuseţe"). Neclintit în hotărîrea sa de a refuza în muzică drept de cetăţenie sentimentelor, Hanslick condamnă toate modalităţile muzicale (printre care bineînţeles operele noi, pe atunci revoluţionare, ale lui Berlioz, Liszt, Wagner ocupau un loc de seamă) concepute sub impulsul necesităţilor emoţionale de expresie : le consideră neavenite deoarece,

după el, „exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică". Combătînd cu precădere înţelegerea emoţională a muzicii, el respinge însă implicit şi explicarea filozofică a acestei arte, căci incapacitatea muzicii de a exprima sentimente îi apare ca derivată din incapacitatea ei de a exprima idei : „Dacă muzica, aşa cum putem uşor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă, de asemenea, să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinat al sentimentelor rezidă tocmai dintr-un principiu intelectiv". A descoperi în muzică altceva decît pure relaţii sonore, a atribui unei simfonii sau unui cvartet sensuri umane, echivalează, după Hanslick, cu o „interpretare fantezistă".

Agresivă faţă de cei ce împărtăşeau o altă estetică, concepţia lui Hanslick a primit la rîndul ei riposte energice din partea reprezentanţilor spiritului filozofic în explicarea muzicii. „Că muzica instrumentală nu este un joc, o simplă alternare de sunete, sau ceva în genul cristalizării valorilor melodice, ritmice şi armonice care se împletesc în forme sau arabescuri frumoase, aceasta constituie acum, în 1861, în ciuda tuturor sofismelor domnului Hanslick, o problemă rezolvată pentru oricine înţelege serios muzica. [...] Muzica este viaţa sufletului, exprimată în sunete", spunea Serov în studiul său *Tematismul uverturii „Leonora"* ; analizînd minuţios uvertura beethoveniană, tocmai pentru a demonstra că şi în particulele gîndirii muzicale răzbate mereu încordata dorinţă a compozitorului de a comunica o idee, Serov trage concluzia că „istoria muzicii este, în fond, sau istoria dezvoltării combinaţiilor sonore în legătură nemijlocită cu gîndirea poetică din care au izvorît [...] sau este istoria abaterilor de la această condiţie principală a artei muzicale, de la ţelul ei de a pătrunde în suflet prin mijlocirea expresivităţii sunetului". Ambros dezaprobă şi el modul hanslickian de analiză muzicală : „Din uvertura baletului *Prometeu*, una din cele mai

puţin importante lucrări ale lui Beethoven, Hanslick ia primele opt măsuri ale *Allegro*-ului şi se întreabă : „ce semnifică ele ? Un astfel de argument, în apărarea «formelor sonore în mişcare» este puţin convingător. Este ca şi cum cineva ne-ar aduce un nas spart dintr-o statuie şi ne-ar cere să reconstituim, după acest nas, întreaga lucrare... Cine ascultă însă întreaga uvertură la *Prometeu* nu ar putea nega că are un caracter determinat. În ea zvîcneşte pulsul unei vieţi neliniştite, înflăcărate ; găsim în ea chiar trăsăturile bune şi pe cele rele ale caracterului juvenil... Ideea «arabescului sonor» este doar o născocire ingenioasă care, la o cercetare amănunţită, se spulberă asemenea baloanelor de săpun". Cît despre Wagner, fără a duce polemică în cărţile şi articolele sale cu Hanslick, i-a dat totuşi esteticianului vienez riposta cea mai usturătoare : l-a încarnat şi imortalizat cu semn negativ în figura pedantului, insensibilului, ridicolului Beckmesser (iniţial : Hans Lick) din *Maeştrii cîntăreţi*.

Creaţia compozitorului guvernată de idee. Bach, Haydn şi Mozart nu şi-au teoretizat practica artistică ; doar prin scrisori dacă mai răzbat unele vagi şi extrem de sumare reflecţii asupra muzicii. Deşi n-a semnat nici o lucrare teoretică, nici măcar vreun articol, Beethoven acordă — în corespondenţă şi caietele de conversaţie — un spaţiu considerabil sporit meditaţiei estetice ; cugetările sale, răzleţe şi departe de a se închega într-un sistem coerent, atestă totuşi lărgirea universului intelectual al muzicianului, evoluţia acestuia spre o fundamentare teoretică deliberată şi explicitată a actului creator. Uriaşul său merit istoric constă însă mai ales în aceea că, prin compoziţiile sale, concepute principial altfel decît pînă la el, a constrîns gîndirea estetică să reflecteze asupra muzicii cu seriozitate filozofică şi să o explice ca pe o înaltă revelaţie spirituală. Efervescenţa creatoare a gîndirii muzicologice

nu întîrzie a-i influenţa şi pe compozitori : paralel cu activitatea componistică, Weber, Schumann, Berlioz desfăşoară o activitate critică. Constînd, de cele mai multe ori, din aprecieri concrete ale unor opere sau stiluri, articolele lor, trecute în revistă, permit reconstituirea unei filozofii muzicale : romantismul trezeşte în compozitor gustul pentru programul estetic călăuzitor al practicii artistice. Cu vastele studii ale lui Liszt reflexivitatea teoretică a compozitorului capătă o tensiune aproape hegeliană ; eseul despre *Berlioz şi simfonia sa Harold* conţine o solidă argumentare a necesităţii înnoirilor pe care le propuneau romanticii. Pentru ca opera teoretică a lui Wagner, la fel de impunătoare ca şi cea componistică, încununînd această evoluţie, să ridice preocupările filozofico-estetice ale compozitorului la nivelul sistemului teoretic grandios care generalizează o experienţă şi luminează direcţia unor noi experienţe. Era profund semnificativ că Wagner îşi compusese operele cele mai reprezentative (*Tetralogia, Tristan şi Isolda, Maeştrii cîntăreţi, Parsifal*) după ce devenise autorul cîtorva monumentale lucrări teoretice (*Opera şi drama*, *Opera de artă a viitorului*) menite a-i limpezi sensul căutărilor artistice şi pentru a căror elaborare nu şovăise să întrerupă timp de vreo opt ani îndeletnicirile de compozitor. Apuseseră vremurile cînd se puteau compune pe nerăsuflate zeci şi zeci de simfonii ; dacă îşi lua arta şi chemarea în serios, compozitorul trebuia să mediteze cu maximă exigenţă şi spirit de răspundere asupra drumului parcurs de muzică pînă la el, pentru ca opera lui să poată dezvolta tradiţia şi, astfel, să se justifice. Necesitatea lucidităţii intransigente îl cucereşte pînă şi pe un septuagenar ca Verdi : după ce compusese atîtea şi atîtea opere cu uşurinţa cu care un Haydn îşi produsese simfoniile, el se opreşte brusc, cuprins de un binefăcător scepticism, şi, din îndelungata sa tăcere, care însemna de fapt o profundă meditaţie, se nasc, la crepuscul de viaţă, *Othello* şi *Falstaff*, piscurile cele mai înalte ale creaţiei verdiene.

A formula teoretic principiile creatoare a devenit astfel o tradiție în existența muzicienilor europeni, iar în secolul al XX-lea această tradiție s-a impus ca diriguitoare. Indiferent de formula literară adoptată, scînteietoarele foiletoane ale antidiletantului domn Croche — alias Debussy — temeinicele studii despre folclor ale lui Bartók, „poetica muzicală" a lui Stravinski, memoriile lui Enescu sau dialogurile lui Casals, „sistemele" lui Scriabin și Schönberg, lecțiile lui Webern, gîndite ca o indicare a „drumului spre muzica nouă", „tehnica limbajului meu muzical" ieșită de sub condeiul lui Messiaen, încercarea lui Boulez de a stabili ce înseamnă „a gîndi muzica astăzi" — toată această varietate infinită de modalități teoretice exprimă o singură tendință : voința muzicianului de a ajunge la o deplină clarificare filozofico-estetică a rosturilor muzicii în genere, a creației sale în particular. Abia încolțită în felul de a gîndi muzica al lui Beethoven ideea devine, după o scurtă și rapidă ascensiune, steaua călăuzitoare a preocupărilor componistice.

Din ce în ce mai înclinat spre o reflexivitate în care luciditatea rațională și disponibilitatea față de concept sînt definitorii, muzicianul veacului al XX-lea va acorda o atenție fără precedent de mare problemelor spirituale ale omului contemporan. Nouă ni se pare firesc să identificăm în muzica lui Machaut, Palestrina sau Bach semnele epocilor respective, dar aceștia nu și-au stabilit niciodată obiectivul programatic de a exprima spiritul vremii : exprimau climatul epocii pentru că reprezenta aerul spiritual pe care-l respirau și nu se puteau exprima altfel decît ca fii ai epocii lor. Aprecierea compozitorului ca exponent, mai mult sau mai puțin conștient, al sensibilității și gîndirii contemporane este o metodă care s-a impus o dată cu romantismul. De-abia de la Beethoven începe muzicianul să se intereseze activ de soarta și frămîntările contemporanilor (Stasov fiind,

din acest punct de vedere, oarecum îndreptăţit să constate că „Mozart nu se gîndea la istorie şi la omenire", dar nu şi să facă din constatarea acestei limite, legate de momentul istoric, o obiecţie estetică). Pe parcursul evoluţiei romantice, postromantice, expresioniste a muzicii, preocuparea compozitorului de a face din muzica sa o imagine a marilor probleme contemporane de conştiinţă devine din ce în ce mai deliberată, mai dominantă. Cum însă sentimentul tragic însoţeşte ca o umbră fiecare pas al lucidităţii, şi anume ca o umbră care se amplifică pe măsură ce luciditatea înaintează în curajoasa ei explorare, condiţia umană apărea în culori dintre cele mai dramatice muzicianului hotărît s-o privească în faţă şi să mediteze asupra ei. Dovedindu-se inconsistente, himerice, multe din idealurile care ţinuseră ridicat moralul lui Beethoven, Wagner, Mahler, Bruckner, Debussy, Scriabin sînt treptat abandonate sau păstrate doar ca o problematică speranţă consolatoare, accentul de greutate căzînd pe imaginea unui univers convulsionat şi însîngerat. Ideea de luciditate o cheamă pe aceea de adevăr, iar adevărul este, în concepţia muzicianului modern, de o ferocitate pe care numai o tărie oedipiană o poate suporta (acesta este de altfel şi sensul zguduitoarei opere enesciene). Marea muzică filozofică a veacului — cea reprezentată de capodoperele unor compozitori ca Schönberg, Berg, Bartók, Enescu, Honegger, Varèse, Şostakovici — are un caracter eminamente tragic ; ea este o îndurerată meditaţie asupra fragilei existenţe a individului, dezrădăcinat şi răpus de atîtea vînturi pustiitoare cîte s-au dezlănţuit în veacul nostru, dar o meditaţie din care se desprinde mai totdeauna patetica nobleţe a acestei biete „trestii gînditoare" aflată în calea oarbei sălbăticii a furtunilor şi opunînd acestora demnitatea spiritului său. Muzica a încetat să fie „frumoasă", în sensul mozartian al cuvîntului, deoarece reflectînd la existenţa spirituală

a omului contemporan, compozitorul şi-a dat seama că ar minţi dacă s-ar exprima idilic, idealist. Sfărîmînd tonalitatea pînă la desfiinţare, contorsionînd şi apoi pulverizînd melodia, desfăşurînd copleşitor sonorităţile unei percuţii infernale, înlocuind delicateţea desenului muzical clasic cu pete brutale, el a preferat să-şi atragă învinuirea de ucigător al frumuseţii decît să adoarmă luciditatea contemporanilor cu mîngîierile amabilităţilor muzicale amăgitoare. Extrem de ascuţita sensibilitate intelectuală a muzicianului modern la problemele de conştiinţă ale epocii l-a făcut foarte receptiv la influenţele marilor curente filozofice. Marxismul a imprimat un sens protestatar tragismului şi a îmboldit spre relevarea măreţiei umane, pe care jertfa tragică totdeauna o presupune (Prokofiev, Şostakovici, Nono, Olah, Vieru). Existenţialismul a valorificat în altă direcţie concepţia despre om ca fiinţă etică, orientînd gîndirea compozitorului cu precădere spre neputinţa disperată a individului însingurat într-o lume absurdă (Schönberg, Berg, Honegger, Varèse, Penderecki).

Luciditatea muzicianului se manifestă însă şi în legătură cu limbajul în care exprimă această problematică : pentru a fi adecvat şi convingător, limbajul trebuie, la rîndul lui, să treacă prin purgatoriul unei riguroase selecţionări care, eliminînd ceea ce ţine de sensibilitatea unor alte epoci, să păstreze numai ceea ce poate da expresiei maximă autenticitate. Cu aproape un mileniu de muzică în spatele său, mileniu de-a lungul căruia melodia şi ritmul, modurile şi tonalităţile, armonia şi polifonia, formele şi genurile au fost explorate în toate direcţiile şi pînă în cele mai adînci straturi imaginabile, compozitorul modern nu-şi poate permite să scrie impulsionat doar de inspiraţie şi elan sentimental, fără a se întreba dacă opera sa aduce un fior nou în muzică. De aici, necesitatea unei stări de permanentă veghe estetică. De aici, de asemenea, caracterul experimental tot mai pronunţat pe care-l capătă muzica de vreo cinci decenii :

compozitorul acţionează asemenea cercetătorului care disociază şi combină în laborator substanţe, descoperind noi însuşiri sau modalităţi ale materiei. De la primele încercări atonale ale lui Schönberg în jurul lui 1907—1908, la muzica electronică după 1950, deci în numai o jumătate de secol, arta componistică a străbătut o metamorfoză care, neputîndu-se compara prin mulţimea şi caracterul radical al evenimentelor cu nici una din epocile anterioare, chiar cu cele de durată multiseculară, îşi poate găsi o analogie numai în uriaşul avînt al gîndirii ştiinţifice. Analogie care nu este numai formală ci are o justificare mai profundă: obsedat ca niciodată de ideea experimentului, compozitorul se va arăta receptiv, de asemenea, mai mult ca oricînd, la sugestiile ştiinţei contemporane: matematica şi logica matematică pătrund din ce în ce mai adînc în universul său, electromagnetica îi oferă noi surse sonore. Alături de filozofie, ştiinţa amplifică impulsul raţional al procesului componistic. Locul din ce în ce mai mare pe care o reflexivitate rece, riguros calculată, îl ocupă în creaţia muzicală contemporană reflectă ponderea crescîndă pe care aplecarea spre tehnică şi ştiinţă o are în viaţa spirituală a omului contemporan. Totodată, dacă prin masiva pătrundere a intelectualismului scientist în gîndirea compozitorului, muzica se vede uneori golită de căldura afectivă, această situaţie reflectă dezumanizarea pe care o trăieşte adesea omul într-un veac hipermaşinizat. Intensificarea reflexivităţii a adîncit, transformînd în antagonism, una din contradicţiile dialectice ale gîndirii muzicale, aceea pe care încă Hegel o observase spunînd că „în muzică domneşte cea mai profundă intimitate emoţională şi în acelaşi timp cea mai severă intelectualitate, astfel încît muzica uneşte în sine două extreme". Sfîşiată între incandescenţa mesajului tragic şi glacialitatea unei construcţii pur formale, conştiinţa compozitorului modern pare să evolueze sub zodia

blestematului pact încheiat de Leverkühn cu diavolul care-i oferea, în infern, posibilitatea de a alege „între răceala extremă și o căldură capabilă a topi granitul". Nu este într-adevăr cazul să se vorbească de o funestă insinuare a spiritului demonic în muzică ? Acea idee de frumusețe divină cu care muzica a fost atîta vreme și, în virtutea inerției, continuă și astăzi să fie identificată, această idee pare a fi din ce în ce mai violent negată de muzica postwagneriană. Fischböck, un erou al lui Werfel din *Romanul operei*, rostește un cumplit rechizitoriu la adresa muzicii secolului al XIX-lea (ce ar fi spus el despre cea din secolul nostru !) pentru urîciunea satanică de care a fost invadată și pentru care îl face răspunzător pe „marele Belzebut", Ludwig van Beethoven. Nu este însă pe de altă parte exclus ca aceste aprehensiuni să se dovedească, peste o vreme, în perspectiva secolelor, tot așa de neîntemeiate și comice ca neliniștile medievalilor pentru care dificilul interval de cvartă mărită reprezenta *diabolus in musica*.



Noblețea obligă. Dar și tradiția obligă. Mai ales cînd este vorba de o tradiție atît de nobilă ca aceea a reflexivității, grație căreia muzica și înțelegerea ei și-au putut necontenit îmbogăți conținutul spiritual. Luînd act de această tradiție simți că nu mai ai voie — de fapt, cred eu, nici nu mai poți — să interpretezi creația muzicianului ca pe o istorioară agreabilă, o euforie sentimentală sau o pură relație de sonorități. Prin ceea ce are ea mai reprezentativ, muzica este expresia unei înalte gîndiri, cu atributele ei principale : atitudine în fața problemelor existenței umane și construcție a raționamentului sonor care — de obicei subordonat mesajului filozofic — poate uneori deveni și de sine stătătoare. Așa a fost dintotdeauna. S-au schimbat formele

reflexivităţii, au putut cîştiga în conştienţă şi în anvergura punerii problemelor, dar reflexivitatea ca atare, adică o puternică şi decisivă participare a intelectului în procesul componistic, se poate întîlni în orice epocă. Compozitorul, devenit conştient că sensul firesc al evoluţiei muzicii a constat în progresiva ei intelectualizare, capătă imunitate la tentaţiile unei arte facile, exterioare ; înarmat cu o etică profesională incoruptibilă, el va vedea în meditaţia profund interiorizată şi în receptivitatea la curentele spirituale ale vremii singura şansă de a pătrunde în imperiul marii arte. Nu-l descumpăneşte ieftina glorie obţinută de unii colegi printr-o pseudo-artă care gîdilă senzorialul, predispoziţiile lacrimogene şi primitivitatea culturală : ştie — din aceeaşi experienţă istorică — ce repede trecătoare sînt asemenea glorii, cît de total se aşterne uitarea peste cel care a nesocotit gîndirea sau a constrîns-o să abdice de la imperativele ei imanente, să se prostitueze. Înţelegerea acestui proces îl fereşte pe comentator de sărăcia spirituală pe care o ascund de obicei — oricît de erudită, colorată sau exaltată le-ar fi aparenţa — explicaţiile formaliste, descriptiviste, sentimentale ale muzicii. Şi nu numai muzica ultimelor decenii — cînd prezenţa ideii a devenit izbitoare — îi va revela sensuri importante, dar şi muzica epocilor celor mai îndepărtate. Privită de la înălţimea intelectuală a prezentului, muzica trecutului îşi dezvăluie valenţe nebănuite de contemporani şi multe generaţii de urmaşi : Machault, Lasso, Gesualdo, Bach ne vor apare ca intuind sau anticipînd o problematică pe care de-abia în secolul al XX-lea o putem înţelege în deplină luciditate. Gîndul concentrat cu încordare spre viitor — iată ce descoperi în capodoperele epocilor anterioare atunci cînd izbuteşti să te ridici la o înţelegere filozofică, adică să le sesizezi permanenţele umane, să le situezi pe marea traiectorie a căutării absolutului. Cu cît ne depărtăm mai mult în timp de maeştrii trecutului,

cu atît ne devin parcă mai apropiaţi pe plan spiritual. Este sentimentul pe care-l încerca Lunacearski în plină revoluţie socialistă faţă de Beethoven. Evocîndu-i figura, are cuvinte de adoraţie religioasă : „Îi sîntem recunoscători pentru această mîngîiere de Titan care ne linişteşte şi ne alină de toate grozăviile vieţii. Am vrea să ne lipim de pieptul său, aşa cum fiul se strînge la pieptul tatălui, am vrea să sărutăm mîna care a întipărit această credinţă şi această suferinţă pe hîrtia de note". În creaţia beethoveniană vede el cel mai înţelept sfătuitor pentru arta socialistă : „Arta nouă către care năzuim, care începe să înflorească după cutremur [...] va fi nevoită să treacă prin straturile relativ sterile ale muzicii moderne dar va găsi o imensă cantitate de hrană în stratul beethovenian. Beethoven este mai aproape de ziua de mîine, Beethoven este un vecin al artei socialiste mai intim decît vecinii cronologi ai ultimelor decenii". („În lumea muzicii"). Sentimentul imediatei vecinătăţi şi al înrudirii spirituale cu clasicii îl are orişicine priveşte la ei ca la gînditori pe care i-au frămîntat probleme în esenţă identice cu cele ale conştiinţei muzicale moderne. Dintotdeauna muzicianul a trebuit să-şi afirme poziţia faţă de problema fericirii, morţii şi a sensului vieţii şi, de asemenea dintotdeauna, a căutat să facă din limbajul muzical o imagine cît mai dialectică, mai suplă a existenţei. Încercările îndreptate în această direcţie nu pot să nu ne pună în vibraţie, să nu ne apară familiare şi dragi, căci autorii lor se dovedesc înaintemergătorii noştri pe drumul sortit unei eterne parcurgeri. Aceasta era perspectiva care îi permitea lui Kurth să analizeze contrapunctul liniar al lui Bach ca o anticipare a melodiei infinite wagneriene, pentru ca în acelaşi compozitor, cum am mai spus, Schönberg să vadă primul compozitor dodecafonic. Neînţeles de contemporani şi ignorat de urmaşi, un muzician ca Gesualdo (sec. 16) de-abia în secolul nostru îşi dă la iveală

modernitatea: „Avea un simţ armonic sigur aşa de stupefiant încît a trebuit să vină epoca noastră şi auzul nostru obişnuit cu muzica contemporană, pentru a-l putea urmări" — spune Robert Kraft în Enciclopedia *Fasquelle*. Constituind nu numai o cale spre cunoaşterea aprofundată dar şi o sursă de superioară desfătare artistică, această perpetuă redescoperire a trecutului este răsplata efortului de a depăşi empirismul, diletant sau profesionist, şi de a ne ridica la înţelegerea, cuprinderea şi explicarea filozofică a muzicii.

III

MUZICA SUB STEAUA POEZIEI

POETIZAREA MUZICII

I

Creațiile mai reprezentative ale muzicii românești din ultimii ani ne pun în fața unei trăsături comune care invită la reflecție: dorința compozitorului de a-și prelungi, preciza și plasticiza mesajul prin impregnarea muzicii de o idee poetică, programatic formulabilă. Probabil că din această necesitate derivă interesul precumpănitor — îndeosebi la compozitorii mai tineri — pentru genul vocal-simfonic, cantata și oratoriul fiind genurile cele mai solicitate. Este de asemenea semnificativ că tocmai acestui domeniu de preocupări îi aparțin opere de vîrf și sinteză matură ale muzicii românești contemporane cum sînt oratoriul *Miorița* de Anatol Vieru sau oratoriul *Constelația omului* de Tiberiu Olah. Să adăugăm că în muzica noastră se conturează o orientare crescîndă spre poezia lui Labiș, ideea „luptei cu inerția" și patetica prospețime a imaginilor acestuia atrăgînd din ce în ce mai numeroși compozitori.

Nu este un fenomen strict românesc. Nevoia întregirii poetice a mesajului componistic este resimțită pe scară mondială. Dacă vom trece în revistă creațiile ca-

racteristice muzicii veacului al XX-lea, vom constata că acestea sînt din ce în ce mai rar denumite *Simfonia a III-a* sau *Cvartetul op. 95*; capodoperele muzicii contemporane se numesc *Pelléas și Mélisande*, *Salomeea*, *Sfințirea primăverii*, *Pierrot lunaire*, *Daphnis și Chloe*, *Wozzeck*, *Oedip*, *Mandarinul miraculos*, *Război și pace*, *Un supraviețuitor din Varșovia*. Ceea ce desigur nu l-a împiedicat pe Șostakovici să ne dea o impresionantă *Simfonie a VIII-a*, sau pe Bartók, să-și compună celebrele șase cvartete; dar chiar și în asemenea cazuri, cînd compozitorul nu afișează surse literare, expresia sa se desfășoară cu o bogăție și trepidație de contraste, cu o sinuozitate a acțiunii muzicale care îndeamnă irezistibil imaginația ascultătorului la asociații poetico-programatice. Astfel de lucrări nu numai că nu dezmint dar par să confirme presupunerea privind înrîurirea fără precedent de profundă a literaturii asupra gîndirii muzicale contemporane.

Mai există o modalitate intermediară între programatismul declarat și cel latent conținut în imaginea sonoră: muzica însoțită de un motto. Compozitorul nu vrea ca ascultătorul să caute în muzica sa succesiunea unor scene literare dar dorește ca ea să fie înțeleasă în spiritul lirico-filozofic pe care literatura îl poate sugera cu sporită concretitudine. Acest gînd l-a călăuzit pe Haciaturian cînd și-a precedat *Simfonia a II-a* de o meditație a poetului englez din secolul al XVII-lea John Donne: „Nu există om care să fie, ca o insulă, izolat; fiecare om este o parte a continentului, a uscatului; și dacă valurile mării vor smulge țărmului o stîncă, Europa va deveni mai mică, și tot așa dacă vor lua cu ele o margine de mal vor distruge castelul tău sau al prietenului tău; moartea fiecărui om mă împuținează și pe mine; căci eu sînt unul cu toată omenirea; și de aceea nu întreba niciodată pentru cine sună clopotul; el sună pentru tine". Atracția spre motto-ul literar pare să fie foarte puternică. Ea a pătruns pînă și într-un gen

prin excelență „pur", niciodată solicitat de către programatism : concertul instrumental. Concepîndu-și concertul pentru flaut și orchestră în atmosfera înfrigurată a încercărilor omenirii de a pătrunde în spațiul cosmic, Anatol Vieru a ținut ca ascultătorul să-i înțeleagă muzica sub semnul acestor frămîntări ; el a pus de aceea înaintea concertului versurile Ninei Cassian care, poate, îi stimulaseră propria-i fantezie componistică :

Iată-ne dincolo de lună
pe orbita soarelui !
Am plecat de pe pămînt
— dar nu pentru că nu-l iubim destul...
Nu, nu ne-am săturat de fructe
de cîini și cai,
de iarbă, de zăpadă,
de glasurile noastre,
mai pure decît timbrele astrale.
Dar am plecat
pentru-a afla !

Luate independent de versuri, sonoritățile găsite de Vieru sînt fascinante prin inedita lor transparență, frenezie și forță. În cooperare cu versurile însă, ele capătă un plus de elocvență, o semnificație mai complexă.

II

Literaturii, muzica i s-a adresat din cele mai vechi timpuri. Și Lasso, și Monteverdi, și Bach, și Haendel, și Mozart, și Haydn au simpatizat genurile muzicale inspirate din subiecte literare, cultivîndu-le cu asiduitate. Ce caracterizează însă o cantată de Bach sau un oratoriu de Haendel ? Relativa independență a muzicii în raport cu subiectul literar, conținutul acestuia fiind redat doar în ceea ce are el mai general, pentru a lăsa compozitorului posibilitatea de a înălța edificiul sonor pe pilonii

unei logici specific muzicale : imitaţie polifonică, formă tripartită, formă de sonată etc. Episodice onomatopei, întotdeauna organic integrate acestei legi muzicale (fenomenul ecoului în madrigalul lui Lasso, ciripitul păsărilor în *Anotimpurile* lui Vivaldi, cotcodăcitul găinii în cunoscutul concert al lui Rameau, tic-tac-ul ceasornicului la Haydn etc.) sugerau uneori discret atmosfera pe care îşi propuneau s-o creeze aceşti reprezentanţi ai programatismului naiv din renaştere, preclasicism şi clasicism. Suverană rămînea mereu arhitectura muzicală, ideea poetică fiind obligată să se menţină în umbra severelor ei ziduri.

Romanticii pun în cu totul alt fel problema relaţiei dintre muzică şi literatură : nu paralelism sau coexistenţă a celor două arte, ci fuziune intimă ! nu dominare a literaturii de către muzică, ci fecundare adîncă a acesteia din urmă de către ideea poetică. Logica muzicală, spun romanticii, nu este un dat etern şi imuabil ; ea poate şi trebuie să evolueze, iar înmlădierea ei după cerinţele ideii poetice o va îmbogăţi cu noi modalităţi de construcţie. Totodată organizarea simetrică şi oarecum statică a formei muzicale în clasicism va deveni mai suplă şi mai fluidă sub acţiunea binefăcătoare a ideii poetice. Acesta este, pe scurt, programul estetic expus de Liszt în renumitul său studiu *Hector Berlioz şi simfonia sa Harold* şi realizat de el în cele 13 poeme simfonice inspirate din marile subiecte ale literaturii universale. Esteticieni ca Eduard Hanslick vociferau, ce-i drept, că muzica a fost profanată, că în locul logicii s-a instaurat haosul, dar Liszt demonstra că programatismul preconizat de el nu făcea decît să continue o tendinţă deja conturată în muzica lui Beethoven : nu căutase acesta să subordoneze concepţia muzicală a uverturii *Egmont* sau a *Sonatei op. 27 np. 2* unei idei poetice, lărgind astfel tiparele tradiţionale ale formei arhitecturale ? Ceea ce la Beethoven apărea însă cu intermitenţe, căpăta la romantici o realizare consecventă. Trebuie spus că nici pe

Titan Hanslick nu-l cruţa pentru „lipsa de gust" pe care o dovedise încununînd ciclul simfonic cu versurile lui Schiller ; în frumuseţea pur muzicală, considera el, pătrunsese strident un corp străin.

Principiul wagnerian al sintezei muzicii şi poeziei dramatice, sub semnul acesteia din urmă, împinge şi mai departe procesul. Era desigur o evidentă exagerare să proclami drama muzicală ca singura modalitate a „muzicii viitorului" *(Gesammt — Kunstwerk der Zukunft)* dar dorinţa lui Wagner de a supune întregul discurs muzical imperativelor poeziei dramatice a avut un imens şi din ce în ce mai larg ecou. Ceea ce Wagner încerca să realizeze pe planul operei, unde avea de luptat cu gratuitatea muzicală, strălucitoare, dar inconsistentă, a stilului italian, Mahler se străduia să înfăptuiască în simfonie, concepînd-o ca pe o meditaţie pe tema marilor probleme ale existenţei umane. Cuvîntul — această realitate nemijlocită a gîndirii — îl ajuta să introducă muzica, artă mai nebuloasă şi prin excelenţă afectivă, în lumea reflecţiilor intelectual-filozofice.

Oricît îi displăcea lui Debussy simfonismul post-romantic, el nu s-a putut deroba acţiunii acestui proces obiectiv care îşi croia drum : rămînînd străin speculaţiilor metafizice ale colegilor săi germani mai vîrstnici, el făcea apel, cel puţin în aceeaşi măsură cu ei, la efectul clarificator şi sugestiv al cuvîntului poetic. Faptul că muzica debussystă nu mai urmăreşte să exprime langori tristaneşti sau eroisme siegfriediene, ci „grădini sub ploaie" sau „urmele paşilor pe zăpadă" nu schimbă cu nimic situaţia. În gîndirea debussystă ideea poetică joacă un rol hotărîtor. De notat însă că nici Mahler şi nici Debussy, aceşti părinţi ai muzicii moderne, nu s-au mărginit să facă din muzică ilustraţia sau comentariul unui text literar ci au urmărit *absorbirea ideii poetice de către expresia sonoră*, în vederea realizării unei logici noi, cu nimic mai puţin independentă decît cea clasică, dar mai pătrunsă de diversitatea multicoloră a vieţii.

Astfel consolidată şi cristalizată, tradiţia poetizării muzicii a determinat întreaga dezvoltare a acestei arte pe parcursul secolului al XX-lea. De la Schönberg la Stockhausen muzica este concepută din ce în ce mai stăruitor ca expresie a unui mesaj poetic concret.

III

Impetuoasa amplificare a interesului compozitorilor pentru literatură a influenţat muzica în general. Şi asupra celorlalte genuri s-a extins felul de a construi imaginea muzicală propriu programatismului. Chiar dacă compozitorul nu se adresează unui subiect literar determinat, el îşi concepe expresia într-un spirit dramaturgic : acţiunea muzicală are un dinamism, o bogăţie a desfăşurării care te duc cu gîndul la succesiunea quasi-cinematografică de imagini caracteristică muzicii de factură programatică. Fecundată de poezie şi dramă, întreaga muzică, şi nu numai genurile programatice, dobîndeşte o elocvenţă fără precedent a expresiei. Purtată ca o ştafetă din generaţie în generaţie, chemarea romanticilor la impregnarea muzicii de idee poetică duce la înfăptuirea unei grandioase şi revoluţionare opere : muzica trece din stadiul divertismentului în acela al poemului dramatico-filozofic. Compozitorul nu se mai mulţumeşte să construiască armonios sau să exprime vagi dispoziţii sufleteşti. El tinde din ce în ce mai mult să-şi conceapă operele ca pe un mesaj patetic al gîndirii şi în acest scop caută să înzestreze sunetele cu o forţă de expresie a cărei limpezime şi precizie să se apropie de cea a literaturii. Compozitorii veacului al XX-lea încearcă, şi adesea izbutesc, să contopească inefabilul învăluitor şi tulburător, propriu dintotdeauna muzicii, cu sugestivitatea plastică, dinamismul dramaturgic şi profunzimea intelectuală pe care le-a cîştigat această artă prin colaborarea cu literatura.

Afirmînd aşadar supremaţia modalităţii poetico-dramatice de a concepe muzica în veacul nostru, nu avem în vedere numai muzica precedată de titluri şi subiecte literare : ne referim la întreaga muzică, inclusiv la cea care nu aparţine genului programatic. Tendinţa majoră a artei componistice contemporane este de a încărca substanţa muzicală cu bogate şi dense semnificaţii poetice. Şostakovici exprimă răspicat această tendinţă cînd spune : „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau al unei sonate poate să nu declare programul, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale". Şi el nu numai că o declară dar o realizează prin fiecare compoziţie a sa. Aproape nici una din simfoniile sale nu are program literar dar la ce reflecţii îl îndeamnă el pe ascultător ! Iată ce gînduri şi imagini putea naşte în cugetul lui B. Asafiev această muzică pură care este *Simfonia a VIII-a*, în do minor, compusă în 1943, în plin război. „În ea, spune comentatorul, se simte puterea de convingere retorică la care a ajuns muzica de astăzi — aceeaşi care în cuvîntul răsunător al lui Maiakovski face să se înfioare inima. Poate că tot atît de mult înfioară şi acele geniale aluzii care te lasă numai să bănuieşti prezenţa unei inimi omeneşti şi care se desluşesc în paginile cele mai calme, aproape tăcute, ale *Simfoniei a VIII-a*, unde Şostakovici pare să dea glas tăcerii : răsună numai un singur instrument, sau două instrumente soliste, acompaniate de pulsaţiile timide, sprijinitoare ale orchestrei (uneori chiar şi fără acestea), sau de ritmurile abia perceptibile ale instrumentelor ce completează ideea sau stimulează. O înaltă semnificaţie umană au aceste momente de răbdătoare tăcere survenite în plin *tutti* orchestral, ameninţător, şi în mijlocul unor ritmuri implacabile, al vaietului ciocanelor, al vîrtejului intonaţiilor ce sugerează groaza crescîndă, rachetele fumegînde ţîşnind nervos din arsenalul instrumental al lui Şostakovici. În linştea ce s-a aşternut deodată, parcă palpită doar inima, cîntînd simplu şi înduioşător ca un

izvor ieşit din adîncuri printre stînci aspre, amenințătoare : „Trăiesc totuşi". Ai impresia că din aceste pagini ale simfoniei, de o genială perspicacitate şi îndrăzneală, se desprinde o idee plină de adevăr şi mîngîiere ; războiul l-a cîştigat înțelepciunea gîndirii înaripate şi voința neînfrîntă a maselor, dar o mare contribuție la victorie a adus-o şi tăcerea inimii omeneşti, neasemuit de fermă, care afirmă prin ea însăşi permanența vieții".

Nu este acest inspirat şi totodată profund obiectiv comentariu o dovadă a uriaşei elocvențe poetice cu care, după un secol de căutări, s-a îmbogățit muzica vremii noastre ?

IV

Impregnarea muzicii de idei literare îşi are însă şi riscurile ei : uitînd că menirea muzicii, artă emoțională, este de a reliefa şi amplifica conținutul psihologic al subiectului abordat, compozitorul poate aluneca pe panta ilustrării exterioare a episoadelor fabulei. Într-adevăr, mulți compozitori îşi imaginează cu naivitate că, încercînd să zugrăvească anumite scene, muzica lor va deveni foarte directă, vizuală, sugestivă. Se întîmplă însă adesea exact contrariul. Încercarea de literaturizare ilustrativă nu numai că nu face muzica mai accesibilă dar îl împinge pe compozitor spre ermetism. Este fenomenul remarcat încă de A. Serov în studiul consacrat de el lui Berlioz : „Acea muzică pe care ascultătorul nu o poate înțelege şi de care nu se poate bucura fără ajutorul afişului care expune amănunțit toate intențiile compozitorului este un jalnic simulacru de artă. Este un fel de compromis, un fel de quiproquo, ceva în genul acelor tablouri medievale în care cuvintele pronunțate de personajele zugrăvite erau scrise pe o bandă de hîrtie sau pe o panglicuță ieşind din gura lor".

În creaţia lui Richard Strauss găsim desigur prototipul acelei muzici în care intenţiile descriptive ale autorului merg atît de departe, încît fac aproape imposibilă înţelegerea discursului muzical fără urmărirea paralelă a programului literar. Strauss îşi concepea poemele sale simfonice ca pe o suită de scene literare pe care căuta să le sugereze în toată materialitatea lor. Urmărind concomitent programul şi muzica poţi încerca un sentiment de amuzament, de uimire în faţa ingeniozităţii compozitorului, dar prea puţin unul de zguduire sufletească. Faptul că uneori abordează subiecte de mare elevaţie, cum este *Aşa grăit-a Zarathustra,* nu-l salvează pe Strauss de ilustrativism. Muzica sa se menţine la nivelul unei descripţii pline de inventivitate orchestrală, ea nu se ridică la patosul liric şi filozofic al subiectului abordat. Strauss îşi imagina că, astfel concepută, muzica sa va avea un larg ecou în rîndurile publicului, dar se înşela, aşa cum se înşeală toţi cei care cred că imitaţiile sonore sporesc accesibilitatea muzicii. Literaturizării excesive din *Don Quijote* sau *Simfonia domestică* publicul i-a preferat şi-i va prefera întotdeauna poezia mai puţin concretă dar atît de înălţătoare din *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Preludiile* de Liszt sau *Patetica* lui Ceaikovski. Faptul că în poemele sale simfonice compozitorul imită cu o spectaculoasă ingeniozitate behăitul oilor, scîrţîitul patului, zgomotul morilor de vînt poate momentan uimi, dar nu este în stare să lase urme adînci în sufletul oamenilor.

Totuşi, chiar şi asemenea experimente ilustrativ-onomatopeice ca cel al lui Richard Strauss îşi au utilitatea lor. Ele îmbogăţesc limbajul muzicii cu noi mijloace de a sugera realul. Compozitorii cu o înţelegere mai profundă a vieţii şi artei vor asimila aceste mijloace şi, ca urmare, viziunea lor va deveni mai plastică, mai sugestivă, iar procedeele ilustrative se vor purifica de balastul lor naturalist. Acel tremolo rapid obţinut printr-o emisie specială a suflătorilor, prin care Strauss imita behăitul

oilor, este preluat şi transfigurat de Enescu în *Suita sătească*. Folosit în partea intitulată „casa veche a copilăriei, în asfinţit“, acest procedeu creează o pată sonoră momentană ce evocă trecerea păsărilor călătoare spre alte zări. Prozaismul burlesc a făcut loc unei sublime elevaţii poetice. O utilizare asemănătoare şi-o pot găsi procedeele pe care cu profuziune le desfăşoară Messiaen în *Oiseaux exotiques*, unde imită glasul a numeroase păsări. Muzica în sine este cam exterioară, dar ineditul ei sonor este cu totul remarcabil. Este suficient ca aceste procedee să fie cultivate în solul unei viziuni interiorizate a muzicii pentru ca ele să dea roadele cele mai bogate. De altfel, în acest sens se şi produce influenţa lui Messiaen asupra muzicii contemporane, sonorităţile păsăreşti aduse de el putîndu-se întîlni integrate în multe din compoziţiile moderne.

Trebuie deci făcută o distincţie între impregnarea muzicii de spiritul literaturii şi literaturizarea ei ilustrativă. Prima ţine cont de specificul generalizator şi emoţional al muzicii, dar tocmai de aceea realizează ea o maximă apropiere de spiritul poeziei căci, aşa cum spunea Ceaikovski, „compozitorul... îşi revarsă aidoma poetului liric propriul său suflet“. Încălcînd specificul muzicii, literaturizarea ilustrativă se depărtează în fond şi de spiritul poeziei, căci ea redă doar latura anecdotică iar nu pe cea spirituală, profundă a acesteia. Încă o dovadă că între muzică şi poezie există o înrudire intimă, că muzica nu poate naşte capodopere decît inspirată de o înaltă idee poetică.

V

Excesele, mai mari sau mai mici, ale tentativelor de literaturizare a muzicii au stîrnit necontenit reacţii spre extrema opusă. Hipersensibilitatea esteţilor izbucnea cu indignare : Muzica este batjocorită, vulgarizată, dezin-

tegrată, fărîmițată! Constructivismul, conturat după primul război mondial, și-a propus să ridice un zid în fața influențelor literare, să dezliteraturizeze muzica, să-i restituie soliditatea arhitectonică și independența, proprii artei clasice. Pentru a înfățișa ca absurde încercările de a face din muzică o confesiune sau o evocare poetică, Stravinski n-a pregetat să afirme de la înălțimea autorității sale: „Consider muzica, prin esență, neputincioasă a exprima ceva: un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc... Expresia n-a fost niciodată proprietatea imanentă a muzicii".

Un rol extrem de important în această acțiune l-a jucat Anton Webern. Acesta este în mod obișnuit privit ca discipol al lui Schönberg, dar numai formal continua el linia schönbergiană. El dezvolta latura tehnică a concepției fostului său maestru, organizarea serială a totalului cromatic, nu și spiritul profund al mesajului acestuia. Toată viața sa Schönberg a năzuit să îmbibe muzica de expresivitate poetică; *Supraviețuitorul din Varșovia*, una din ultimele sale lucrări, integrează atît de organic evocarea recitatorului în discursul muzical încît aproape nu-ți mai dai seama unde se termină efectul literaturii și unde începe efectul muzicii. Webern interzice poeziei și dramei să pătrundă în sanctuarul gîndirii compozitorului. Exprimarea sa va fi fructul unei elaborări pur cerebrale, de o maximă abstracțiune și eliberată de tot ceea ce ar putea sugera viziuni reale. Pare o muzică în eprubete, atît prin caracterul de laborator al concepерii ei, cît și prin dimensiunile sale ultralapidare. Tendința poetizării muzicii era însă prea puternică pentru a i se putea rezista. Abstracționismul lui Webern nu este decît parțial. Cu tot disprețul său pentru ideea de literaturizare a muzicii, el n-a mers pe linia acelor pictori abstracționiști care, evitînd premeditat orice aluzie la realitate, nu compun decît tablouri tip *Omagiu pătratului*, *Compoziția cu roșu, galben și negru*, *Semne în galben*; Webern a apelat frecvent la versurile profund

interiorizate ale lui Li-tai-Pe, Strindberg, Hildegard Jone, Stephan George, Reiner Maria Rilke, numai că, nelăsîndu-şi gîndirea condusă de logica poeziei, a construit discursul muzical ca pe un însoţitor autonom al imaginii poetice. Am putea spune că ne aflăm în faţa unei reluări a felului de a compune propriu clasicilor, bineînţeles purtînd amprenta psihologică şi tehnică a mentalităţii acestui veac.

Nici lui Stravinski nu i-a izbutit să rămînă întru totul fidel crezului atît de paradoxal formulat în *Cronicile vieţii mele*. Oricît s-ar vrea de inexpresivă şi de „pură" opera sa, oratoriul *Oedipus Rex*, pe libret de Cocteau, răsfrînge ceva din grandoarea tragică a mitului antic, detaşîndu-se net de acele compoziţii în care Stravinski nu urmăreşte decît ţeluri constructiviste. În ultima perioadă de creaţie, Stravinski lasă să străbată în muzica sa accente de o intensitate poetică ce nu poate să nu surprindă la un adversar atît de înverşunat al expresivităţii ; în piese ca *In memoriam Dylan Thomas* sau *Threni id est lamentationes Jerimiae Prophetae*, spiritul poetic, călăuzitor pentru cei mai mulţi compozitori înaintaţi ai veacului, îşi recapătă importanţa sa primordială.

Este semnificativă în acest sens şi evoluţia unuia dintre cei mai *en vogue* compozitori ai occidentului, Karlheinz Stockhausen care, în lucrarea sa *Măsuri de timp*, se arăta adeptul unei estetici abstracte, tehnicizate şi dezumanizate. *Karré* (1961) pentru patru orchestre şi patru coruri ne pune în faţa unei neaşteptate cotituri în creaţia lui Stockhausen : compozitorul nu declară vreun program, dar muzica sa se desfăşoară patetic şi direct, ca un film panoramic al neliniştilor şi prăbuşirilor la care compozitorul asistă în societatea contemporană.

Sînt compozitori care arborează o aparenţă abstractă ca ripostă la titlurile literaturizante, facile şi declamatorii atît de frecvente în muzica pseudo-romantică. Edgar Varèse îşi intitulează compoziţiile sale într-un mod

foarte tehnic şi enigmatic : *Hyperprism*, *Octandre*, *Ionizare*, *Densitate 21,5*, *Integrale*. S-ar părea că nu există o deosebire între estetica lui şi cea a abstracţioniştilor. E suficient însă să asculţi o singură dată muzica acestui francez autoexilat în America, pentru a fi cutremurat de elocvenţa tragică a mesajului ei : simţi în această muzică durerea vecină cu disperarea a unui suflet solitar, condamnat să trăiască într-o lume brutală şi absurdă. Sub aparenţa antiliterară se ascunde cea mai poetică vibraţie.

VI

Apropierea tot mai pronunţată a muzicii de literatură se explică prin schimbările profunde survenite în psihologia compozitorului de-a lungul ultimului secol. Cu Beethoven şi cu romanticii îşi face intrarea pe arena muzicii compozitorul tribun, compozitorul luptător. Extinzîndu-se treptat, acest mod, militant şi social, de a concepe muzica, a devenit în zilele noastre predominant. Compozitorul a depăşit concepţia care reducea menirea sa la aceea a unui ingenios şi agreabil artizanat (noţiune pe care, secondat de foarte puţini, Stravinski se străduia într-un timp s-o reactualizeze). Caracteristic muzicianului contemporan îi este sentimentul înaltei sale responsabilităţi umane şi etice în faţa semenilor săi care aşteaptă un cuvînt de încurajare, o lumină călăuzitoare. Bartók aspiră să facă din muzică „un mijloc de apropiere între popoare". Hindemith, cu tot constructivismul său, vorbeşte despre „dorinţa altruistă a compozitorului de a oferi ceva din sine semenilor". Rostul muzicii este după Şostakovici de a aduce oamenilor „consolare şi sprijin".

Cu toate că a devenit anacronic să mai concepi muzica sub semnul divertismentului agreabil, se mai manifestă, din cînd în cînd, recrudescenţe ale acestei mentalităţi.

Sînt parcă rămășițe ale acelei stări de înfeudare în care se găsea compozitorul acum 250 de ani, cînd principala sa menire părea să fie înveselirea existenței stăpînului său. Pentru a-și ascunde anacronismul, estetica divertismentului a îmbrăcat straiele derutante ale unor concepte moderne. La noi bunăoară există compozitori care pun un semn de egalitate între muzica lor, lipsită de probleme de conștiință, și optimismul caracteristic umanismului socialist. Ei consideră că a manifesta o concepție optimistă asupra vieții înseamnă a alunga din cîmpul viziunii lor întrebările care neliniștesc cugetul. Unul din ei, compozitor proeminent, spunea: „În această lume, zdruncinată pînă mai ieri în fel și chip, cînd cei mai buni oameni doresc pacea și reconstrucția, eu, artistul optimist, să trimit oamenilor mesaje tulburătoare?"

Da, tocmai muzica „mesajelor tulburătoare" este cea care corespunde necesităților sufletești ale omului contemporan. Acesta este tipul de muzică spre care se va îndrepta compozitorul înaintat, lucid, cu deplina conștiință a responsabilității sale sociale. Muzica trebuie să rostească adevărul asupra vieții, să reveleze sensuri noi, să-l facă pe om să-și pună problemele cardinale ale existenței, să răscolească ce e mai profund și mai nobil în el. E de neconceput ca muzica să se ridice la înălțimea cerințelor epocii, fără a căpăta un substanțial conținut filozofic.

Aceasta este nevoia care împinge pe compozitorul contemporan să recurgă la ajutorul literaturii sub aspectul ei poetic sau dramatic. Sunetul muzical, înzestrat de natură cu o inegalabilă putere de înrîurire emoțională, nu posedă decît vagi posibilități de expresie intelectuală. Pentru a remedia acest neajuns, compozitorul recurge la concursul literaturii, în cadrul căreia reflecțiile asupra vieții pot căpăta o expresie mai limpede. El va construi în consecință discursul muzical după legi și cu procedee care amintesc o desfășurare epică sau dra-

matică. El înlănţuie imaginile sonore în aşa fel, încît din sinteza lor să rezulte o anumită idee poetico-filozofică. Într-un fel se succed părţile ciclului într-un diventisment de Bartók şi altfel într-o simfonie de Honegger sau de Prokofiev. În divertismentul pentru coarde al lui Bartók, radioasa robusteţe a primei părţi este literalmente negată de sumbra şi liniştita desnădejde a părţii secunde, pentru a renaşte în frenezia populară a finalului. Cele trei părţi ale *Simfoniei a VI-a* de Prokofiev se succed în funcţie de o cu totul altă idee : după un marş funebru urmează un moment de îngîndurare şi apoi o dramatică ofensivă, simfonia încheindu-se prin imaginea luptei în plină lesfăşurare. Şi, în sfîrşit, *Simfonia a III-a* de Honegger, şi ea alcătuită din trei mişcări, este evocarea crescîndă în intensitate a suferinţelor pricinuite omenirii de către dezlănţuirile agresive, războinice, ale duşmanilor ei ; în momentul cînd acestea par să atingă o amploare pustiitoare, marcată în orchestră printr-un acord feroce, totul amuţeşte ca prin farmec, iar muzica e inundată de o fascinantă şi serafică lumină. Din aceste sumare exemple, cititorul îşi dă seama că muzica poate exprima mai mult decît vagi sentimente că, dramaturgic şi epic organizate, sonorităţile muzicale pot sugera o anumită viziune a vieţii.

Se întîmplă uneori ca nevoia de exprimare a compozitorului să depăşească posibilităţile de redare ale sunetului muzical. El doreşte să spună lucruri mult mai răspicate, mai precise decît este în măsură să exprime muzica. Aşa s-a întîmplat cu Aurel Stroe cînd a compus lucrarea sa *Monumentum*. Cea mai mare parte a ei, consumîndu-se pe plan pur instrumental, evocă reprimarea crudă a elanurilor tinereţii de către forţe brutale, inumane. Atmosfera de impresionantă reculegere pe care o creează după această desfăşurare tragică nu-i pare însă suficientă compozitorului. Pentru a preciza semnificaţia pe care el o atribuie jertfei eroice, Aurel Stroe re-

curge la versurile — intonate de corul bărbătesc — ale lui Nichita Stănescu :

Adolescența e-o frînghie de aur
Pe care n-o poți tăia, dacă vrei, cu cuțitul.
Adolescența e-o frînghie de aur
Legînd nadirul cu zenitul...

VII

Pentru a nu se crea o prăpastie între nivelul atins de evoluția muzicii și nivelul de înțelegere al marilor mase este absolut necesară depășirea atitudinii impresioniste față de opera muzicală.

Este îndoielnic că va putea înțelege adecvat mesajul muzicii contemporane ascultătorul deprins să sesizeze doar sentimente vagi, tumulturi nebuloase, melodii agreabile și ingeniozități orchestrale. Printr-un asemenea fel de a percepe muzica nu se poate face corespunzător față nici măcar muzicii romantice, necum muzicii moderne, cu atît de complexele ei probleme psihologice.

Activitatea de educație muzicală a publicului trebuie așadar să urmărească a forma un ascultător reflexiv și cu o bogată fantezie, pentru ca atunci cînd se cîntă *Simfonia a VIII-a* de Șostakovici, el să nu se limiteze a constata caracterul crispat al melodiilor sau sonorităților sfredelitoare ale orchestrației, ci să întrezărească ceva din acel mesaj pe care cu atîta subtilitate îl definea Asafiev. Ridicîndu-și capacitatea de înțelegere muzicală la nivelul bogăției de conținut poetic și filozofic proprie muzicii contemporane, ascultătorul va dobîndi implicit o optică mai profundă în înțelegerea capodoperelor din epocile îndepărtate. Cel căruia i-a devenit limpede sensul unei simfonii de Șostakovici ascultă în alt fel o simfonie de Mozart : aude în ea nu numai entuziasmul

juvenil, dar și anticiparea acelor profunziuni de gîndire și zboruri ale imaginației cu care muzica avea să se înavuțească în secolele următoare. Geniile muzicii au fost întotdeauna vizionare. De abia cînd te identifici cu muzica contemporană îți dai seama ce apropiați sînt de sufletul omului modern un Gesualdo, un Bach, un Mozart.

Lărgind necontenit orizontul spiritual al marilor mase, mai ales prin stimularea interesului pentru poezie, revoluția culturală ușurează pătrunderea ascultătorilor în miezul problematic al muzicii contemporane. Această pătrundere este favorizată de împrejurarea că melomanul, spre deosebire de profesionist, se simte instinctiv înclinat să sesizeze nu latura tehnică ci cea poetică a muzicii. Efortul său trebuie să constea mai ales în deosebirea și însușirea modalităților specific sonore prin care muzica exprimă ceea ce el întrezărește intuitiv. Apropiindu-și muzica nu numai poetico-psihologic, dar și cît de cît profesional, el va limpezi și consolida simțitor intuițiile imaginației sale.

Poetizarea modului de a percepe muzica nu trebuie împinsă mai departe decît este cazul. Oricît ar fi de prețios, elanul fanteziei ascultătorului trebuie să asculte de o disciplină pe care i-o dictează cunoașterea posibilităților și limitelor muzicii. Se întîmplă însă ca nu numai melomanii dar și comentatorii profesioniști să se molipsească de boala sterilei logorei literaturizante. Autorul unui caet-program al filarmonicii atribuia cu ușurință *Simfoniei a VIII-a* de Șostakovici imagini ce nu intră în sfera expresivă a muzicii. El descoperea în sunete „pămîntul scăldat de sînge", „bombele hitleriste", „orașele prefăcute în scrum", „spînzurătorile înălțate de furia hitleriștilor", „pămîntul ca grădină de morminte" etc. Simfonia s-a născut într-adevăr ca un strigăt de mînie împotriva cotropitorului fascist, dar asta nu înseamnă că muzica ei ne redă toate ororile militare, așa

cum unii ar putea crede, citind asemenea comentarii, născute dintr-o necontrolată fantezie. Literaturizarea ilustrativă a comentariului pe marginea muzicii trădează o concepţie foarte înrudită cu a lui Richard Strauss care, în pasiunea lui descriptivă, nu ezita să se laude că poate exprima în muzică chiar şi halba de bere.

VIII

Dacă pe melomani îi pîndeşte pericolul unei literaturizări ilustrative a muzicii, profesioniştii — şi în primul rînd muzicologii — sînt adesea înclinaţi spre o viziune tehnicizată a acesteia. Neînţelegînd sensul în care s-a dezvoltat muzica de-a lungul veacurilor, şi mai ales în vremea noastră, ei continuă să-i comenteze capodoperele în spiritul searbedei scolastici, atît de tipică pentru muzicologia germană din secolul trecut şi încă foarte răspîndită în mediile profesional-muzicologice. În presa occidentală de specialitate asemenea analize apar curent iar ecouri ale scolasticii din care ele izvorăsc se mai fac simţite şi în exegezele muzicologice de la noi. Este acel mod de a comenta muzica al cărui anacronism îl denunţa încă Frantz Liszt, cînd vorbea — în celebrul său studiu despre programatism — despre „comerţul mărunt al analizelor realizate cu ajutorul bisturielor sau al cuţitelor de măcelărie şi microscoapelor, analizele în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă". Acestui mod anatomico-formal de a explica muzica, Schumann şi Liszt îi opuneau tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare, şi transfigurată de aceasta. Esenţa umană a operei muzicale nu poate fi desluşită şi adusă la cunoştinţa celorlalţi decît de comentatorul înzestrat cu o

viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el, sintetizînd pregnant universul de sentimente și idei al compozitorului, este ca fulgerul care ne face să întrezărim pentru cîteva clipe sensul interior al operei. Cînd Schumann definește *Sonata în si bemol minor* a lui Chopin ca „zîmbetul enigmatic și ironic al sfinxului", deși el nu dă o caracterizare exhaustivă, indică totuși ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei și pe care nu i-ar fi putut-o arăta pagini întregi de analize chirurgicale.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieții reale în limbajul cu aparență atît de misterioasă al sunetelor. Lipsită de determinări explicite, expresia muzicală pare multora a nu avea nici un fel de legătură cu viața înconjurătoare: „scînteie din focul divin" definea această artă, tot pe atunci criticul vienez Eduard Hanslick. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet nu poate să nu intuiască în ea freamătul realității. Zăvoare și porți grele par a ascunde acest freamăt înțelegerii ascultătorului de rînd, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligențe cu perspicacitate și muzicală și poetică pentru ca aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte, iar porțile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o lume multicoloră îmbietoare.

O asemenea atitudine față de muzică este în cel mai înalt grad necesară în cazul creației contemporane, în care, cum am arătat, gîndirea poetică joacă un rol covîrșitor de important. Pe ce altă cale decît pe aceea a metaforei se poate surprinde și defini acest conținut?

Simpla îmbrățișare de către critic a diferitelor experiențe moderne în domeniul limbajului muzical nu-l înzestrează de la sine pe critic cu o viziune corespunză-

toare conținutului real al muzicii contemporane. După cum căutările sonore ale compozitorului modern pot să aibă uneori un caracter formal și constructivist (mai ales la neofiții tehnicii dodecafonice, care fac din ea un scop în sine), tot astfel interpretarea teoretică a muzicii contemporane se poate efectua de pe poziția deformantă a unei viziuni strict tehnice. Dovedind că este receptiv la limbajul modern, criticul nu a dovedit neapărat înțelegerea mesajului acestei muzici ; el trebuie să deslușească în ce măsură noile tehnici contribuie la o mai pregnantă dezvăluire a frămîntărilor omului contemporan, și în această analiză imaginea poetică va reprezenta pentru el principalul mijloc al definirii estetice. Într-o renumită scrisoare Schönberg vorbea cu ironie despre un cercetător, care-i consacrase vaste studii unde nu făcea decît să disece structura serială a operei compozitorului ; el analiza totul în lumina conformării sau neconformării la principiul dodecafonic, dar rămînea opac la mesajul poetic al operei schönbergiene. Se pare că Schönberg îl avea în vedere pe foarte cunoscutul său apologet René Leibowitz ale cărui lucrări *(Schönberg și școala sa, Introducere la muzica de 12 tonuri)* dau o interpretare cu totul depoetizată, și deci dezumanizată, a contribuției adusă de școala vieneză (Schönberg, Berg, Webern) la progresul muzicii.

Esența poetică a muzicii impune așadar comentatorului o modalitate corespunzătoare de analiză estetică, în care perspicacitatea analitică a omului de știință trebuie să se subordoneze unei sensibilități vibrante de artist. Altminteri, comentariul se transformă într-o anostă dare de seamă, nimănui utilă. De fapt, cele mai înalte modele de pătrundere în miezul muzicii în operele unor scriitori le vom găsi : comentariile muzicale ale lui Romain Rolland și Thomas Mann reprezintă pagini la care un mu-

zicolog lucid nu poate a nu privi ca la un ideal. Încă o dovadă că muzica datorește tot ce are mai viabil rădăcinilor adînci pe care le împlîntă în solul generos și fertil al literaturii. A. N. Serov avea deplină dreptate să afirme acum un veac : „Istoria muzicii este, la temeliile sale, sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în *dependență nemijlocită de ideea poetică* care le cristalizează... sau istoria devierilor de la această condiție de bază a artei muzicale".

MOTIVUL OEDIPIAN ÎN MUZICA CONTEMPORANĂ

(Enescu şi Stravinski)

Deşi comportînd personaje şi fapte legate de viaţa şi mentalitatea străvechii Elade, tragedia lui Oedip poartă în ea semnificaţii de o tulburătoare permanenţă umană. Dincolo de sfinx, incest şi paricid, sau mai bine zis prin mijlocirea lor, ni se dezvăluie o profundă şi mereu actuală filozofie. Este o meditaţie îndurerată dar plină de bărbăţie asupra dramei pe care o trăieşte cel ce vede unicul ţel al existenţei sale în descoperirea şi afirmarea răspicată a adevărului. Perseverenţa neabătută cu care el se îndreaptă spre acest ţel este expresia unei clarviziuni geniale şi a unei voinţe titanice. Ascensiunea sa spre culmile cunoaşterii declanşează însă coaliţia mediocrităţii, invidiei, calomniei care se năpustesc asupră-i. Unei ofensive atît de năprasnice el nu-i poate ţine piept, dar prin rezistenţa sa morală, nici o clipă şovăitoare, se ridică deasupra detractorilor săi. Cel ce se dăruie cunoaşterii soarbe din această identificare forţe supraomeneşti. Nici zdrobirea fizică, nici compromiterea so-

cială nu izbutesc să îngenunche demnitatea sa de om. Peste toate calamitățile ce se abat asupra lui, înțeleptul erou se înalță victorios. Oricît de mutilat, chipul îi este transfigurat de acea strălucitoare lumină pe care o iradiază forța prometeică din sufletul său. Mitul oedipian este așadar un imn închinat vitejiei sufletești a omului dominat de pasiunea căutării adevărului.

Asemenea jertfe eroice, veacul nostru brăzdat de atîtea conflicte sociale a cunoscut poate într-o măsură mai mare decît contemporanii lui Sophocle. Tragicul grec a fost martorul prăbușirii lui Pericle și al nobilului stoicism cu care acest mare om a înfruntat destinul, dar oamenii veacului al XX-lea au văzut în jurul lor nenumărate cazuri de o asemenea esență morală. Credința în adevăr, în puritatea țelului, în izbînda cauzei drepte a dat putere atîtor demni contemporani ai noștri să întîmpine cu fruntea sus tortura, dezonoarea publică, moartea. Aș putea spune că marile zguduiri ale epocii contemporane au cerut și cer fiecărei conștiințe cinstite o doză de abnegație eroică, absolut necesară înfruntării acelor forțe care vor să abată omul de pe drumul demnității, împingîndu-l spre compromisuri degradante. Nu este întîmplător că doi mari muzicieni ai timpului nostru, Stravinski și Enescu, au abordat în creația lor motivul oedipian, primul în opera-oratoriu *Oedipus Rex* (1927), celălalt în tragedia lirică *Oedip (1932)*. Ei au făcut-o, fără îndoială, sub impulsul unor necesități spirituale ale epocii lor.

Inspirîndu-se din tragedia lui Oedip, cei doi compozitori n-au înțeles-o însă în același fel : fiecare din ei a interpretat-o dintr-o anumită perspectivă estetică. Deosebirea de concepție este atît de profundă încît cele două opere ne apar ca exprimînd două linii fundamentale și antagonice în dezvoltarea gîndirii muzicale a veacului al XX-lea. Confruntînd *Oedip*-ul stravinskian cu *Oedip*-ul enescian ne vom strădui de aceea să folosim analiza comparativă pentru a pune în lumină

aceste două atitudini față de contemporaneitate, față de om, față de muzică.



Diferențierea începe chiar din momentul soluționării și reorganizării materialului uman și artistic pe care-l ofereau tragediile lui Sophocle. Ajutat de Jean Cocteau, Stravinski își construiește opera-oratoriu pe scenele celor cîtorva dramatice confruntări care-l împing pe Oedip la aflarea crimei ce făptuise împotriva voinței lui. Corul de implorare al poporului bîntuit de ciumă, mesajul transmis de Oracol prin Creon, cuvîntul acuzator rostit de către Thiresias, încercarea Jocastei de a liniști spiritele, apariția solului din Corint, interogarea bătrînului păstor, certitudinea finală a crimelor săvîrșite de Oedip, moartea Jocastei și alungarea eroului din cetate — iată momentele principale ale operei stravinskiene. Cum fiecare episod se leagă intim de cel următor, determinîndu-l, acțiunea muzicală a lucrării este foarte strînsă, iar ingeniozitatea dramaturgică a autorului reușește s-o facă pe alocuri chiar captivantă.

Spre deosebire de Stravinski, care s-a limitat în mod riguros la faptele din *Oedip-rege* al lui Sophocle, Enescu, secondat de libretistul său Edmond Fleg, a urmărit să cuprindă în opera sa întreaga problematică oedipiană — pornind de la cea sugerată în *Cei șapte contra Thebei* a lui Eschil și ajungînd pînă la *Oedip la Colona*, scrisă de Sophocle în ultimii ani ai vieții sale. Ceea ce la Stravinski alcătuia subiectul întregii opere, este la Enescu subiectul unui singur act — e drept cel culminant, actul al III-lea. Dezlănțuirea neliniștii și durerii din acest act este prezentată printr-o serie de etape care ne înfățișează împlinirea implacabilă a proorocirilor fatale. În actul I asistăm la botezul lui Oedip, la prevestirea funestă a crimelor pe care el le va săvîrși și la hotărîrea părinților săi de a azvîrli pruncul în prăpastia Chithe-

ronului. Cele trei tablouri ale actului următor ni-l arată pe Oedip la Corint în palatul părinţilor săi adoptivi, Polib şi Meropa, torturat de gîndul paricidului şi incestului ce-i fuseseră prevestite ; apoi, în chip de pribeag la o răscruce de drum unde, obligat să se apere, ucide un bătrîn care nu era altul decît tatăl său real, regele Laios, şi în sfîrşit la porţile Tebei, ca învingător al Sfinxului şi proclamat rege de popor care, în semn de recunoştinţă, îi dă ca soţie pe propria sa mamă, Jocasta. Urmează apoi actul revelaţiilor fatale, în mare analog operei stravinskiene, cu singura deosebire că la Enescu se dă mai multă amploare disperării lui Oedip. Ultimul act ni-l arată pe Oedip la Colona, îmbătrînit, ajuns la limita puterilor sale fizice, dar în acelaş timp la apogeul forţei morale, căci destinul i-a putut frînge doar trupul nu şi conştiinţa, întotdeauna liberă, întotdeauna demnă.

Opera lui Enescu trasează curba unei existenţe complete, de la primele licăriri ale vieţii pînă la ultima ei pîlpîire. O asemenea concepţie implica un efort de concentrare dramatică mult mai mare decît cel cerut de concepţia stravinskiană, care îşi fixa atenţia asupra culminaţiei tragice a vieţii eroului. Nu încerci nici o clipă impresia aglomerării episoadelor, cu toate că în opera lui Enescu sînt contopite două tragedii ale lui Sophocle : *Oedip rege* şi *Oedip la Colona*. Libretistul şi compozitorul au reţinut doar elementele esenţiale şi le-au înlănţuit după o logică menită a pune în lumină grandoarea umană a lui Oedip. Aici se află izvorul unităţii dramaturgice a operei enesciene.



Ceea ce pare să-l fi preocupat cu precădere pe Stravinski este creionarea sugestivă a fazelor acţiunii, pe care s-a străduit să o învăluie într-o atmosferă de gravitate antică. Caracterul dominant al muzicii sale este acela al unei evocări epice.

Şi Enescu a fost preocupat de realizarea unei maxime tensiuni dramatice. „Fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile, acţiunea trebuie să se lege repede“ — spunea compozitorul în memoriile sale, dar călăuzitoare a fost pentru el intenţia de a transmite un sens filozofic. Toate peripeţiile lui Oedip poartă amprenta pateticelor căutări ale conştiinţei acestuia. *Oedip*-ul enescian este conceput pe planul unei drame filozofice şi psihologice. Această concepţie se oglindeşte în primul rînd în textul operei, impregnat cu reflexii asupra vieţii şi apoi în fraza muzicală însăşi, sinuoasă ca şi meandrele trăirilor noastre, densă şi crispată ca un gînd străbătut de fiorul marilor nelinişti ale conştiinţei.

Se pare că acest gen de preocupări nu l-a atras pe Stravinski. Optînd pentru o versiune latină a textului, el nu a acordat prea mare importanţă mesajului de idei şi largii lui inteligibilităţi. Enescu gîndea altfel : „Ascultătorul trebuie să înţeleagă textul. Convingerea mea este că nu mergi la operă pentru a asculta numai muzica“.

Nedoritor să pătrundă în labirintul reflexiunilor filozofice, Stravinski dă ideilor sale muzicale un curs facil, o transparenţă cristalină, o linie uşor fredonabilă. Fraza sa curge cu dezinvoltura unei povestiri atrăgătoare, evocînd sugestiv întîmplările, dar nepropunîndu-şi să dezvăluie sensuri mai generale ale acestora. Spre deosebire de Stravinski, Enescu se hazardează a cerceta misteriosul interior al labirintului filozofic. Muzica sa nu este transparentă ci stufoasă ca o pădure prin ale cărei desişuri nu-ţi poţi face drum decît desfăcînd lianele ce se împletesc ; ea nu curge cu uşurinţă ci pare a se naşte dintr-o dureroasă tensiune lăuntrică, din efortul chinuitor de a găsi accentele cele mai adecvate acestei tensiuni ; limbajul ei nu ţi se profilează sub forma unor melodii agreabile şi uşor de reţinut ci îţi apare ca o imensă nebuloasă, un amestec straniu de motive convulsive, freamăt orchestral, explozii armonice peste care se

așterne, sporind misterul, vălul diafan al cîtorva imagini de o celestă suavitate.

Interzicîndu-și să sondeze adîncurile tainice ale gîndirii, muzica lui Stravinski dobîndește virtutea imediatei accesibilități. Ea poate fi asimilată fără efort, ba chiar în modul cel mai agreabil, încă de la prima ei audiție. Ca orice adevăr profund, muzica lui Enescu trebuie cucerită cu prețul unei anumite încordări interioare. Înțelegerea ei presupune din partea ascultătorului un considerabil efort, răsplătit însă cu prisosință de acel răscolitor catharsis la care ne duce familiarizarea treptată cu limbajul operei.

Da, muzica lui Enescu este mai dificil accesibilă decît muzica lui Stravinski, dar nici un ascultător, oricît de neavizat ar fi el, nu are sentimentul că se află în fața unei opere ermetice. Există parcă în această muzică un fascinant magnet care te atrage irezistibil în ciuda aparenței atît de enigmatice frazei muzicale enesciene. Mai mult chiar : însuși faptul că nu totul îți apare clar, te îmbie să revii la sonoritățile ei cu sentimentul că nu vei putea găsi liniște pînă nu vei desluși taina acestei vrăji muzicale. Muzica lui Stravinski își dăruie de la bun început semnificațiile ascultătorului, nu obligă la efort dar totodată ea nu oferă nici mirajul unor adevăruri superioare, capabile să ademenească mintea însetată de cunoaștere și perfecțiune.

Accesibilitatea muzicii sale, Stravinski a realizat-o folosind pe o scară largă locuri comune ale gîndirii muzicale (cum este aria Jocastei, înrudită prin retorismul ei cu nenumărate arii ale eroinelor lui Verdi), bineînțeles impregnate de pigmentul originalității sale armonice, orchestrale. Este ca și cum un gînditor de geniu, de la care oamenii așteaptă revelații, li se adresează acestora formulînd într-o manieră interesantă adevăruri larg cunoscute. Hotărît să aducă oamenilor un mesaj de o forță zguduitoare, Enescu nu a făcut nici un fel de compromisuri cu nici un fel de truisme ale exprimării

muzicale. Pas cu pas, gîndul său muzical este formulat cu tensiunea pe care o necesită extragerea lui din subteranele conștiinței.

Oedip-ul stravinskian este, prin excelență, evocator, *Oedip*-ul enescian este prin excelență filozofic.

Primul interesează, celălalt tulbură.



În concepția lui Stravinski, Oedip apare la început foarte sigur pe sine, crezînd în capacitatea infailibilă de pătrundere a spiritului său. *Ego clarissimus Oedipus,* rostește el cu o semeție nu departe de infatuare. Interogîndu-l pe Thiresias el respinge cu aroganță revelațiile bătrînului : nu este în stare să admită că altcineva decît el poate descoperi adevărul și mai ales că acest adevăr i-ar putea fi defavorabil lui. Este un gen de Oedip care nu are puterea de a urmări adevărul, indiferent de calamitățile pe care și le-ar putea atrage prin descoperirea lui. Din momentul cînd întrezărește posibilitatea acestor calamități, orgoliul agresiv începe să se clatine, transformîndu-se în teamă. Oedip se pierde. Glasul său energic face loc intonațiilor tînguitoare. Îngrămădirea precipitată a argumentelor demascatoare îl copleșește. Cînd, în sfîrșit formidabilul adevăr iese pe deplin la lumină, el nu mai găsește în sine puterea decît să rostească cu glas stins *Lux facta est* — un motiv extatic de 4 sunete coborîtoare. Relevația supremă are aici un caracter instantaneu și contemplativ. Oedip-ul stravinskian nu cunoaște zbuciumul căutării adevărului.

Alta este curba evolutivă a eroului enescian. El începe prin a fi torturat de întrebări mistuitoare. Imposibilitatea de a le da un răspuns îi sfîșie sufletul ; se simte o jucărie în mîna unor forțe invizibile, dar aceasta nu-l împiedică să-și mobilizeze toate resursele de eroism pentru a cuceri adevărul urmărit. Drumul este baricadat de obstacole, care de care mai înfricoșătoare, iar ele nu

numai că nu-l timorează, dar îi oţelesc sufletul. O căutare atît de dramatică a adevărului nu se poate încheia decît prin descoperirea explozivă a acestuia. În clipa supremă el rosteşte cu o voce de tunet cuvintele înspăimîntătoare : „O soare, vezi ochii mei pentru ultima dată", iar în orchestră se aude o explozie pentru a cărei maximă potenţare artistică, autorul n-a pregetat să folosească focul de revolver. Oedip a avut curajul să descopere pînă la capăt adevărul şi să-l rostească în auzul mulţimii, deşi îşi dădea seama că îi va fi fatal. Liniştea la care va ajunge el în finalul operei nu are nimic din prostraţia şi stupefacţia *Oedip*-ului stravinskian, zdrobit de soartă : este liniştea înţeleptului şi eroului care, printr-o titanică încordare spirituală, a învins destinul, suferinţa, răutatea oamenilor.

Evoluţia *Oedip*-ului stravinskian este o continuă degringoladă de pe înălţimile iluzorii ale certitudinii infatuate în abisul mizerei neputinţe. *Oedip*-ul enescian parcurge un drum invers : el urcă din greu această Golgotă a cunoaşterii pe ale cărei povîrnişuri se caţără sîngerînd, dar o dată ajuns pe vîrf, în faţa lui se deschid orizonturi infinite şi senine.

Deşi, poate, Stravinski n-a urmărit cu premeditare sensuri psihologice, din evocarea lui se desprinde totuşi imaginea unui Oedip slab, căruia îi sînt străine chinurile şi eroismul cunoaşterii, zguduirea marilor revelaţii. *Oedip*-ul enescian respiră de la prima la ultima pagină încredere în puterea pe care o are omul, această „firavă trestie gînditoare", de a se ridica deasupra forţelor oarbe ale naturii prin încordarea bărbătească a spiritului său.

★

Există în *Oedip*-ul lui Stravinski o seamă de momente impresionante, ca acelea legate de exprimarea mîniei sau consternării eroului, dar în asemenea împrejurări autorul încredinţează expresia nu muzicii ci declamaţiei vorbite.

Sînt şi momente muzicale impresionante, ca de pildă prezenţa gravă a corului, sau acea creştere în valuri a orchestrei cînd se anunţă moartea Jocastei, dar tensiunea care le face să se impună este o tensiune glacială (dacă ne putem exprima astfel). Ele pun stăpînire pe noi nu atît prin omenescul, cît prin sumbra lor grandoare. Ascultătorul nu are nici o clipă senzaţia că muzica ar fi ţîşnit din sufletul artistului contopit cu eroul său. Stravinski pare detaşat de peripeţiile şi suferinţele lui Oedip, el este doar un povestitor obiectiv, ceea ce reiese nu numai din caracterul constructiv şi cerebral al muzicii, dar şi din prezenţa crainicului care aminteşte mersul dramei. El o face să se perinde prin faţa noastră ca pe ceva foarte îndepărtat, aparţinînd unei lumi pe care o contemplă de la mare distanţă. Întîmplările urmărite şi evocate nasc, ce-i drept, unele vibraţii în sufletul compozitorului, dar niciodată ele nu ajung la acea intensitate care să-l smulgă contemplaţiei şi să-l atragă în mijlocul vîltoarei, să-l facă a se simţi frate de suferinţă cu eroii săi, să descopere în sufletul lor năzuinţi asemănătoare sau comune cu propriile sale năzuinţi. Din muzica stravinskiană se desprinde o rece obiectivitate şi, oricît ar părea de paradoxal, ea impresionează, poate, tocmai prin acest refuz al participării lirice. Stravinski dovedeşte că muzica poate fascina pe ascultător şi atunci cînd este concepută ca o impunătoare construcţie arhitectonică. Recunoaştem în acest fel de a gîndi muzica un ecou al crezului său că „prin însăşi esenţa ei, muzica nu poate exprima nimic : sentiment, dispoziţie, stare sufletească" şi că „a compune, înseamnă a pune în ordine un anumit număr de sunete după anumite raporturi intervalice". Viziunea teoreticianului este desigur mult mai strîmtă, mai unilaterală decît a compozitorului, care, cu toată obiectivitatea sa, nu poate să nu sugereze o atmosferă emoţională — elevaţie, aşteptare, presimţire, resemnare. Cu toate acestea, influenţa concepţiei asupra practicii componistice se resimte într-o măsură considerabilă.

Alta este perspectiva din care înţelege Enescu tragedia lui Oedip. Nu concepţia obiectivă, ci concepţia lirică despre muzică este cea care-l atrage. Dacă pentru Stravinski a compune înseamnă a instaura o ordine arhitecturală în nebuloasa inspiraţiei, pentru Enescu a compune înseamnă a se revărsa cu generozitate, a participa cu toată fiinţa afectivă la dramele eroilor săi. Opera sa el şi-o va intitula tragedie lirică. Nu se sfieşte a afişa caracterul ei profund autobiografic : în erou a pus ceva din propriile-i aspiraţii şi suferinţe. „*Oedip* este opera vieţii mele", spune el. Această concepţie despre muzică este evidentă încă de la prima reacţie a compozitorului în momentul cînd i s-au relevat marile potenţe muzicale ale acestui subiect : „un subiect ca acela nu-l alegi tu : te alege el, sare asupra ta, te înşfacă, nu-ţi mai dă drumul. Nu scapi decît cu stiloul în mînă în faţa hîrtiei cu portative". Lui Enescu nu-i este în fire să contemple de la distanţă, să se complacă în situaţia comodă şi epică a comentatorului obiectiv : tragedia oedipiană îl atrage în infernala sa vîltoare. Simţind alături de eroul său imensitatea fără sfîrşit a suferinţei, el nu a putut să nu dea acestui sentiment o expresie liberă de orice fel de canoane formale. De-a lungul a trei acte, compozitorul realizează o uluitoare gradaţie emoţională, începînd cu tresăririle misterioase şi rău prevestitoare din prolog, trecînd prin cutremurătorul dialog între Oedip şi Sfinx (moment care, în timpul compunerii lui, i-a dat lui Enescu senzaţia că înnebuneşte) şi culminînd cu acea incomensurabilă dezlănţuire de disperare din tînguirea care încheie cel de-al treilea act. Desigur că această gradaţie emoţională era cea care-l făcuse pe Honegger să aprecieze muzica la Oedip ca fiind de „o forţă dramatică pur şi simplu formidabilă". Şi după această culminare, după această învolburare furtunoasă — liniştea care permite apelor să se aşeze şi să-şi reia cursul lor molcom. *Oedip* de Enescu dă impresia unui fluviu ale cărui ape cresc în continuu, se transformă la un mo-

ment dat într-o vijelioasă cascadă, pentru ca apoi să se potolească înaintînd cu un calm majestuos. Şi muzica enesciană degajează monumentalitate, dar este o monumentalitate umanizată. Nu grandoarea construcţiei ne impresionează la el, ci grandoarea trăirilor şi pasiunilor care-şi clădesc singure parcă un uriaş edificiu sonor.

Strălucit inginer al sunetelor, Stravinski te încîntă şi te uimeşte prin ingeniozitatea, transparenţa şi armonia construcţiilor sale. Poet şi gînditor mai presus de orice, Enescu îţi răscoleşte simţirea, te obligă să meditezi cu gravitate asupra sensului vieţii, îţi întăreşte moralul. Stravinski nu-şi propune să intervină în viaţa sufletească a ascultătorilor săi, să le îmbogăţească spiritualitatea, să le ofere un model etic. Oarecum indiferent faţă de problemele morale ale artei, el face din construcţia sonoră alfa şi omega procesului său de creaţie: „Muzica mea nu exprimă nimic care ar putea fi suspectat de realism".

La un pol opus, Enescu visează să aducă oamenilor un mesaj consolator şi încurajator. Nu atît solemnitatea antică a atmosferei îl interesează, cît posibilitatea ca măreţia sufletească a eroului său să ajute oamenilor a trece cu aceeaşi demnitate prin încercările grele ale vieţii. „Şi dacă unele accente pe care i le-am împrumutat au mişcat unele persoane, aceasta se datoreşte, cred, faptului că au recunoscut în jeluirea sa un ecou frăţesc."



Văzînd în tragedia lui Oedip un mit pierdut în depărtarea timpului şi urmărind cu precădere echilibrul construcţiei muzicale, Stravinski va aborda modalitatea de exprimare proprie unei etape vechi a dezvoltării limbajului muzical. În mod deosebit îl atrage gîndirea muzicală a secolului al XVIII-lea, secolul clasicismului, cu preocuparea predilectă pentru armonia formei, cu refuzul său caracteristic de a da expresie manifestărilor

violente ale sentimentelor, contrastelor puternice, cu distincția aristocrată și gravă a gesturilor sale. Muzica lui Stravinski este un prototip al tendințelor neoclasice. Prin înrudirea — ce-i drept, mai mult pe plan formal — cu stilul pasiunilor lui Bach, *Oedip*-ul stravinskian capătă o alură de sobră măreție.

Neoclasicismul este unul din cauzele excepționalei accesibilități proprii muzicii lui Stravinski : aduce intonații devenite de mult familiare publicului larg. În timp însă ce la Bach acesta era un mod spontan de exprimare (și de aceea profund emoționant, chiar dacă sentimentele erau reținut exprimate), echilibrul și obiectivitatea neoclasică a lui Stravinski, în contrast cu sensibilitatea tumultuoasă a epocii noastre, creează o impresie de artificialitate.

Stravinski este desigur departe de a fi un epigon și nu mai considerăm necesar a demonstra aici originalitatea cu totul excepțională a gîndirii sale, dar felul în care concepe el contemporaneitatea modului de exprimare este mai degrabă formal ; aluzia la spiritul epocii sale constă doar în pigmentarea tonală și armonică (ceea ce unii numesc „note false“ !) a limbajului de esență neoclasică. Ele se referă mai mult la o tehnică componistică contemporană decît la o sensibilitate muzicală contemporană. Această altoire a unor elemente moderne pe un fond neoclasic accentuează impresia de artificialitate a construcției.

Și Enescu a tins spre acea puritate a liniilor atît de caracteristică clasicismului muzical. „Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din mările grecești... aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică *esențială*, încă și mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe“. Dar acest ideal Enescu se străduia să-l realizeze nu întorcîndu-se la trecut, ci selecționînd, filtrînd și purificînd ceea ce deja exista. Înțelegînd tragedia și eroismul lui Oedip ca pe un mesaj „frățesc“, el s-a străduit să-l exprime într-un

fel cît mai profund legat de mentalitatea muzicală a secolului nostru. Nu despre abordarea unei anumite tehnici era vorba, ci despre redarea unui anumit fel de a gîndi şi simţi viaţa. Este felul de a gîndi şi simţi care urmează după romantism, postromantism, impresionism şi expresionism — etape care au marcat tot atîtea trepte în evoluţia conştiinţei muzicale europene. Omul contemporan şi le-a integrat şi, integrate, ele au lărgit, au făcut mai complex, au dinamizat şi dramatizat modul de percepere muzicală a realităţii. A evita aşadar folosirea limbajului contemporan în ceea ce are mai profund, mai caracteristic, înseamnă a nu reflecta cu fidelitate sensibilitatea oamenilor acestei epoci — ceea ce se întîmplă într-o bună măsură în *Oedip*-ul stravinskian. Enescu nu s-a simţit atras de acest drum, cu toate că în cîntecele pe versuri de Marot, *Suita pentru pian în re major* sau *Suita a II-a pentru orchestră,* făcuse şi el experienţe cu caracter neoclasic. Cu Oedip a fost însă altceva. „Oedip, spune el, este un personaj al tuturor timpurilor, universal, şi există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un grai modern. De aceea nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez uneori, întrebuinţînd în pasajele declamate — pe jumătate cîntate, pe jumătate vorbite — sfertul de ton care redă în chip minunat anumite efecte speciale." Toate acestea fac ca Oedip al său, deşi purtînd vestminte antice, să ne apară nu ca obiect al unei reconstituiri istorice, sau al unei evocări epice, ci ca un frate de frămîntări şi suferinţă al lui Wozzeck, al eroului simfoniilor lui Honegger şi Şostakovici, al muzicii lui Bartók şi Prokofiev. Modalitatea aceasta de exprimare — aspră, violentă şi abruptă — nu este de natură să asigure operei enesciene acea îmbietoare limpezime pe care o remarcăm la muzica lui Stravinski, dar în schimb o simţim mult mai apropiată de viaţa noastră sufletească, atît de contradictorie, atît de furtunoasă. Simplitatea şi esenţialitatea

liniilor sale nu se dezvăluie dintru început ascultătorului — cum este cazul muzicii lui Stravinski, dar forţa vulcanică a sentimentului pune o stăpînire despotică pe noi, deoarece, cu toată aparenţa sa complicată, simţim că în această muzică se ascunde un răscolitor „ecou frăţesc". De pe această poziţie realizează Enescu acea seninătate de esenţă clasică spre care el năzuia nu mai puţin decît Stravinski. „Mi-am propus — spunea el — să urmăresc întreaga viaţă a eroului, pornind de la voia bună şi trecînd prin groază numai pentru a ajunge la seninătate." Actul al IV-lea al operei este actul sublimei consolări şi al speranţelor luminoase, soarele după furtună, imnul închinat măreţiei omului. Din acest unghi privit, idealul clasic al armoniei şi seninătăţii apare mult mai convingător, el nu mai are nimic artificial, ci exprimă aspiraţia firească spre echilibru a omului contemporan, bîntuit de furtuni pe care nu le-au cunoscut strămoşii săi.



Dacă limbajul pe care-l vorbeşte *Oedip*-ul stravinskian poate fi cît de cît situat în timp, apartenenţa sa geografică este cu totul enigmatică. Intonaţiile sale au un caracter neutral, sînt extrase dintr-un fond devenit bun de circulaţie europeană. Această abstractizare intonaţională a eroului era desigur menită, în intenţia autorului, să sublinieze universalitatea umană a tragediei lui Oedip.

Enescu aspiră şi el să dea eroului său aureola universalităţii. Nu spune el că Oedip este un personaj universal al tuturor timpurilor? Dar la această universalitate se ridică nu prin negarea naţionalului, ci, dimpotrivă, evocînd muzica populară sud-est europeană în care s-au transmis ecouri ale străvechii cîntări eline. Muzica enesciană, mai ales în scenele legate de prezenţa po-

porului, emană un discret parfum folcloric. Intonaţiile colindului, mişcările graţioase de dans amintesc noble- ţea şi armonia spiritului grec. Folosirea sfertului de ton, foarte caracteristică muzicii populare româneşti, aduce ceva din atmosfera modală a muzicii greceşti. Prezenţa acestui substrat naţional a fost una din cauzele pro- fundei impresii stîrnite de Oedip peste hotare. Criticul belgian Paul Tinel spunea : „Nici un cuvînt, nici o in- fluenţă nu răzbate prin ea. Nici o urmă a muzicii an- tice a grecilor. El a cerut pămîntului său românesc ceea ce a crezut că poate să împrumute de acolo". Iar com- pozitorul Jean Absil preciza : „George Enescu, împru- mutînd asemenea procedee din folclorul ţării sale natale şi aplicîndu-le la un subiect ca *Oedip*, a luat o atitudine estetică ce se acordă cu istoria şi în acelaşi timp este de o îndrăzneală deosebită, prin faptul că a dat un astfel de stil unui teatru liric modern". Aceste legături pe care le are *Oedip*-ul enescian cu pămîntul natal nu restrîng semnificaţia umană a eroului, ci o fac mai reală, mai palpabilă. Universalismul său nu este de domeniul ab- stracţiunii, el are o substanţială carnaţie concret-naţio- nală. Ideea etern umană se desprinde din *Oedip*-ul enes- cian aidoma copacului ce creşte cu atît mai falnic cu cît îşi împlîntă mai adînc rădăcinile în sol.



Oedip de Stravinski, *Oedip* de Enescu — două creaţii de seamă ale muzicii contemporane dar şi două concep- ţii antagonice despre muzică. Constructivism şi uma- nism, obiectivitate şi lirism, echilibru neoclasic şi ten- siune contemporană, spirit cosmopolit şi spirit naţional —iată poziţiile pe care le reprezintă cele două opere. A dezvălui caracterul contradictoriu al celor două viziuni nu exclude posibilitatea ca unul şi acelaşi ascultător să

găsească surse de încîntare estetică şi într-o lucrare şi în cealaltă. *Oedip*-ul lui Stravinski răspunde tendinţei spiritului uman spre limpezimea construcţiei, spre armonia formei, cel enescian satisface necesitatea de a fi mîngîiat şi îmbărbătat printr-o puternică zguduire. Primul place, celălalt răscoleşte.

Acordînd fiecărei lucrări ceea ce este al ei, cercetătorul obiectiv îşi dă seama totodată că numai una din ele izbuteşte să redea cu profunzime acel patos dramatic al căutării adevărului, propriu tragediei lui Oedip şi retrăit de atîţia oameni înaintaţi ai epocii noastre.

MOZART ŞI MITUL LUI DON JUAN

Considerat încarnare a neseriozităţii, Don Juan, ca tip uman, nu e luat mai niciodată în serios. Să vedem ce ar putea ieşi dacă, abătîndu-ne de la această tradiţie, vom încerca să-l privim cu anumită gravitate, la care are dreptul măcar în virtutea prezenţei sale de secole în viaţa cotidiană a societăţii. Să-l luăm, cu alte cuvinte, în serios.

Că a devenit un mit, este indiscutabil. Cînd i se rosteşte numele nici chiar eruditţii nu se mai gîndesc la un autor anume: la Tirso de Molina sau Molière, la Byron sau Puşkin. Cu atît mai mult oamenii de rînd. Toţi au în vedere o imagine care pluteşte de mult în lumea prototipurilor, într-atît s-a întipărit ea în conştiinţa omenirii ca simbol al iubirii mereu căutătoare şi nestatornice. S-a impus ca mit într-un mod chiar mai categoric decît imagini atît de profund simbolice ca Oedip, ca Prometeu, pe care parcă tot le mai raportăm la Sophocle sau la Eschil.

O creație devenită mit, sau înțeleasă ca atare, ține mai mult decît alte producții artistice de lumea esențelor, de ceea ce Platon ar fi numit „idei eterne". Cele exprimate de ea privesc omul în ce are el fundamental, omul de pretutindeni și dintotdeauna ; o adecvată interpretare a mitului presupune de aceea, în mod necesar, abstragerea de aspectele exterioare și anecdotice, concret-istorice și concret-geografice, în vederea descoperirii miezului de filozofică însemnătate universal-umană. Atît e de vastă semnificația unui mit, încît i se pot da interpretări dintre cele mai felurite, chiar profund contradictorii ; în această privință el nu se poate compara decît cu muzica, arta prin excelență a sensurilor fără margini, și cred că nu este hazardat să vorbim despre o esență muzicală a mitului (de aceea Wagner vedea în el singura literatură din care se poate inspira compozitorul).

Trăind și contînd tocmai prin latura lui de generalitate, mitul posedă, implicit, calitatea unei inepuizabile tinereți, prin care izbutește să se păstreze mereu actual. El nu se perimează ba, dimpotrivă, are aproape miraculoasa posibilitate de a părea mereu nou și proaspăt. Primenindu-și necontenit mentalitatea, omenirea constată că noile ei stări de spirit se pot perfect acomoda cu unele din cele mai străvechi legende ; descoperă într-un mit milenar rezonanțe pe care generațiile anterioare nu le sesizaseră și care-l pot face mai apropiat sufletului modern decît multe producții nemijlocit inspirate din contemporaneitate.

Insist asupra caracterului universal-uman și polivalent al mitului, asupra infinitei lui adaptabilități la cerințele istoriei, deoarece eroarea cea mai frecventă în interpretarea miturilor provine din ignorarea acestui specific, din înțelegerea fabulei ad-litteram. În loc de a o privi ca pe un simbol, ca pe o fereastră spre orizonturi fără sfîrșit, mulți cititori, spectatori, auditori iau în considerație exclusiv intriga cu implicațiile ei particulare de

timp şi spaţiu, ceea ce poate avea drept rezultat interpretări eronate, dacă nu hilare. Orice mit poate fi uşor bagatelizat printr-o interpretare exterioară şi anecdotică şi e greu să găseşti mituri pe care minţile mărginite sau înclinate spre o ieftină persiflare să nu le fi trivializat. Nu cred însă ca vreun alt mit să fi avut, din acest punct de vedere, o soartă atît de tristă ca Don Juan, din care mentalitatea superficială a veacului al XX-lea a făcut un seducător de bulevard, privit fie cu ironie binevoitoare, fie cu indignare moralistă.

Fascinaţia pe care de secole acest mit o exercită asupra scriitorilor ar fi de neexplicat dacă semnificaţia lui Don Juan s-ar reduce la frivolitate erotică. De la Tirso de Molina şi Molière la Richard Strauss şi Max Frisch, artiştii s-au îndreptat spre Don Juan tocmai pentru că îl intuiau ca tip abisal (să mai repetăm truismul că o operă artistică nu poate fi vie decît dacă se alimentează din zonele adînci ale psihologiei umane ?), ascunzînd frămîntări cărora niciodată nu li se putea da de capăt şi — prin aceasta — de natură să intrige generaţie după generaţie. Cred însă că, din toată literatura donjuanistică, nici o lucrare nu merge atît de departe cu sondajul psihologic şi cu întrezărirea laturilor ce vor interesa generaţiile viitoare ca opera lui Mozart. Nu poţi să nu cazi pe gînduri descoperind că meditaţiile care l-au condus pe Kierkegaard spre filozofia neliniştii existenţiale se întemeiază într-o măsură pe analiza făcută de el (şi rămasă celebră) Don Juan-ului mozartian. Dacă în 1843 Mozart şi Don Juan-ul său îi păreau lui Kierkegaard de o arzătoare şi inedită actualitate filozofică, putem spune că astăzi compozitorul şi opera lui sînt cel puţin tot atît de actuali pe cît s-au dovedit a fi ideile filozofului danez. Aş îndrăzni chiar să spun că, deşi mai distanţat de noi în timp, compozitorul este de o şi mai puternică actualitate decît filozoful : din Kierkegaard derivă doar un curent (e drept, impunător) al gîndirii contemporane, pe Mozart şi-l revendică şi îl venerează

întreaga omenire gînditoare. Ceea ce înseamnă că, anticipînd vizionar motive ale filozofiei existențialiste, Don Juan-ul mozartian le depășește și conturează o viziune în care oamenii se pot recunoaște independent de convingerile lor intelectuale.

Această asociere a numelui lui Mozart cu o gîndire axată pe ideile de neliniște, păcat, moarte, poate părea arbitrară celor care văd în muzica lui Mozart o expresie a seninătății cerești. Nu este o forțare a notei să extinzi dramaticele preocupări spirituale ale secolului al XX-lea asupra celui ce a scris *Răpirea din serai* și *Flautul fermecat*, aceste cîntece de voioșie și încredere ? Întrebare la care m-aș grăbi să răspund tot cu o întrebare : nu ar fi o dovadă de infatuare din partea noastră să considerăm că deținem monopolul și întîietatea preocupărilor grave, refuzînd strămoșilor îndepărtați dreptul (și cinstea, aș zice eu) marilor neliniști ale cugetului frecventat de spectrul morții ? Nu, aceste preocupări nu sînt descoperirea secolului al XX-lea (acum, poate, n-au făcut decît să capete o înfățișare spectaculos panicardă, neegalînd însă Apocalipsa...), ele au existat dintotdeauna în spiritele lucide și frămîntate, sau cel puțin de cînd au fost scrise Eclesiastul, Cartea lui Iov și Psalmii lui David ; iar cînd Kierkegaard descoperea în Don Juan-ul lui Mozart motive apropiate inimii sale, el nu denatura mesajul mozartian ci sublinia (poate doar prea unilateral) permanența istorică a unor neliniști ale conștiinței, prezente chiar acolo unde aparența este dintre cele mai olimpice, mai netulburate. Și Kierkegaard încă nu cunoștea corespondența lui Mozart, din care compozitorul apare altfel decît cei mai mulți și l-au reprezentat : mereu urmărit de gîndul morții, cu care — desigur, după îndelungi lupte interioare — ajunsese să trăiască într-o consolatoare armonie. Bineînțeles, Mozart n-a fost un angoasat, el reușind să domine obsesiile funebre și să se înalțe în

zona resemnării luminoase ; dar pe de altă parte, omul care, pe patul morții, spunea că munca la *Requiem* este singurul mod în care poate protesta împotriva nedreptății destinului, un asemenea om n-avea și nu are nimic comun cu imaginea privighetorii geniale, acreditată de manualele de istoria muzicii. Cu faptul că a compus „Răpirea" și „Flautul" nu se poate argumenta absența întrebărilor grave la Mozart ; ar fi suficient să amintim de existența lui *Don Juan*, pentru ca, prin prisma lui, înseși „Răpirea" și „Flautul" să ne apară într-o nouă lumină, ca exclamații jubilatoare ale unui suflet care, cu supraomenesc efort, se smulge din infernul existenței. Wagner avea toată dreptatea să facă din *Don Juan*-ul lui Mozart partitura sa de căpătîi : compozitorul se arăta aici mai problematic, mai paradoxal, mai straniu, mai reflexiv, mai vizionar decît oriunde. Deși dezisă de principiile clasicismului mentalitatea romantică, postromantică, expresionistă n-a încetat să-l iubească pe Mozart, simțind în opera acestuia, ascunse, problemele umane pe care avea să le scoată violent în prim-plan evoluția modernă a societății. Odată, Gershwin i-a spus lui Schönberg că intenționează să scrie ceva ușor și simplu, *à la* Mozart, la care Schönberg a răspuns că muzica lui Mozart e lucrul cel mai dificil și mai complex care se poate imagina, numai aparența fiind aceea a facilității. Adîncimea creației mozartiene este aceea a lacurilor transparente de munte, pe cît de îmbietoare pe atît de primejdioase.

A continua, după toate acestea, să vezi în Don Juan un aventurier erotic fără scrupule și mai ales să-l condamni ca pe un păcătos înrăit, înseamnă să te situezi la nivelul intelectual al unei predici duminicale dintr-o parohie rurală. Ca să invoc un caz ceva mai clarificat, gîndiți-vă ce aberant ar fi să vedem în Oedip doar pe făptașul unui paricid și unui incest, care-i atrag oprobriul public și exilul ca singură cale de izbăvire. *Mutatis mutandis*, la fel de aberant mi se pare

să vezi în înghiţirea lui Don Juan de către infern pedeapsa meritată de el pentru o viaţă desfrînată. E drept că Mozart îşi subintitulează opera *Desfrînatul pedepsit*, dar sînt în dramaturgia ei muzicală — cum vom vedea — destule semne ale ironiei şi autoironiei compozitorului pentru ca să nu intuim în acest subtitlu un anumit subtext. Eroul capătă o pedeapsă, dar această pedeapsă este meritată numai din punctul de vedere al mentalităţii comune, ipocrite sau bigote, care nu poate să dea alt sens nestatorniciei lui Don Juan decît pe acela al destrăbălării. Dar aşa cum paricidul şi incestul lui Oedip sînt doar simboluri ale înfruntării omului cu destinul, încăpăţînarea lui Don Juan de a nu se înhăma la carul fidelităţii conjugale simbolizează o aspiraţie mult mai generală şi mai profundă : imposibilitatea funciară a eroului de a purta cătuşe spirituale, libertatea oferindu-i singurul aer pe care-l poate respira. Mozart şi libretistul său Da Ponte subliniază aproape ostentativ această latură în scena balului, cînd ansamblurile sînt dominate de acel *Viva la libertà !* pe care Don Juan îl rosteşte cu frenezie aproape disperată (accent pe care-l sesizezi mai ales cînd eşti avertizat că toată această scenă a balului se desfăşoară sub semnul sinistru al urmăririi lui Don Juan de către duşmanii săi, a căror lovitură răzbunătoare el o aşteaptă). Fuga aceasta din femeie în femeie exprimă aşadar metaforic refuzul de a se înşuruba într-o existenţă de burghez onorabil, pentru că respectă ipocritele convenţii ale comediei sociale. Societatea îl condamnă nu pentru că este desfrînat (pe cîţi nu-i tolerează ea, făcîndu-se că nu-i recunoaşte îndărătul măştii pe care au avut prudenţa să şi-o pună pe faţă ?), ci pentru că, prin francheţea acţiunilor sale, arată că nu vrea să joace jocul îndeobşte acceptat — exact ce se întîmplă cu Meursault, din *Străinul* lui Camus, unde condamnarea la moarte a eroului are ca principală justificare morală faptul că acesta nu fusese văzut plîngînd la înmormîntarea mamei sale : monstruozitatea sa nu

mai trebuia suplimentar dovedită. Dona Elvira își face datoria și-l previne: termină cu acest stil de viață, bagă-ți mințile în cap! (Ea, săraca, speriată de toate cele ce se petreceau, se și hotărîse să intre la mînăstire). Bineînțeles că Don Juan nici nu vrea să discute și o expediază: recomandările erau sub nivelul lui, iar felul său de a trăi era mult deasupra puterii de înțelegere a Donei Elvira. Cînd apare la cină, Comandorul îi face recomandări asemănătoare: cuminţește-te, pocăiește-te! — rostite însă cu tonul solemn și rigid al legiuitorului (de aceea apare el ca statuie: personifică asprimea neîndurătoare a legii). Don Juan preferă însă moartea — unei cumințiri și pocăinți care, asigurîndu-i o existență calmă, ba chiar stimată, l-ar fi înjosit în proprii săi ochi, căci l-ar fi obligat să pună, cu mediocră resemnare, cătușele ipocriziei, filistinismului, supușeniei. Celor care-l condamnă pe Don Juan pentru această perseverență în nestatornicia lui, un Don Juan cuminţit și pocăit le-ar părea de cîteva ori mai odios decît eroul neînduplecat pe care-l înghit flăcările iadului. Ar arăta jalnic, ca Albatrosul lui Baudelaire împiedicat de marinari să se avînte spre tării și constrîns să se miște stîngaci pe punte, printre cei care nu pot să zboare. Don Juan-ul mozartian este întruchiparea masculină a ideii și setei de libertate, așa cum Carmen a lui Bizet (în care doar sectanții mai pot vedea o prostituată) simbolizează această aspirație pe plan feminin.

Avem totodată a face cu un mare nefericit. Este trivial să-ți închipui că Don Juan schimbă femeile una după alta dintr-o înclinare cvasi-patologică spre prostituție. Sursa nestatorniciei sale e profunda insatisfacție pe care i-o lasă fiecare nou atașament. Fire blestemată (și, în această privință, se poate urmări un masiv filon donjuanesc la eroii lui Camil Petrescu), el tinde mereu spre absolut, spre totalitate, și e sortit să-și vadă mereu

contrariată această aspirație, căci o fire omenească nu poate oferi decît relativități și parțialități — acesta fiind probabil tocmai semnul distinctiv al măsurii umane. Nu vreau să spun că Don Juan este un supraom printre oameni, ci numai că el întruchipează cu puritate de prototip năzuința omului de a-și depăși condiția, năzuință care nu-i este mai puțin tipică decît limitele. Însetarea după absolut face măreția dar și nefericirea omului, căci niciodată nu-i este dat să găsească acea miraculoasă băutură care s-o potolească definitiv. De aici tristul său destin de „olandez rătăcitor", sortit să umble la nesfîrșit pe mări și oceane pînă va găsi ființa capabilă să i se jertfească în numele iubirii (și e mai mult ca sigur că, scriindu-și opera, Wagner a avut în minte — era de altfel obsesia tinereții sale ! — *Don Juan*-ul mozartian). Ceea ce Faust-ul lui Goethe semnifică pe planul cunoașterii, Don Juan, fratele său bun, simbolizează pe planul trăirii emoționale. Aceeași insatisfacție a neputinței de a cuprinde totul, de a stăpîni esențele, de a imobiliza devenirea. Cu toată aureola care-l înconjoară pe Faust, mi-aș permite să spun că acestuia-i sînt proprii slăbiciuni pe care Don Juan nu le cunoaște : e gata să se sinucidă iar apoi se îmbată cu mirajul Margaretei. Să vedem cum se comportă în această privință Don Juan și să începem cu al doilea aspect, acela al iluzionării sentimentale. *Carpe diem*, pare să fie deviza eroului mozartian care, ceva mai înțelept, cunoaște destinul efemer al marilor visuri și nu se lasă furat de ele ; felul „operativ" și aparent cinic în care gustă femeia exprimă nu mentalitate ușuratică de „jouisseur" ci resemnare și luciditate. Pentru a săpa și mai adînc în această atitudine, să încercăm a reconsidera întreaga comportare a eroului în lumina sfîrșitului său tragic. Faptul că el merge de bună voie spre catastrofa anunțată de Comandor este indiciul neechivoc al unei stări de spirit care numai fericire nu s-ar putea

numi. Acumulate, insatisfacţie după insatisfacţie trebuie să-i fi creat un teribil dezgust şi o indiferenţă faţă de viaţă care i-ar deveni insuportabile dacă nu le-ar îneca măcar pentru cîteva ore în paharul unei noi şi trecătoare iubiri. Dar după aceste cîteva ore de uitare, insatisfacţia îşi ridică iarăşi capul, cercul vicios strîngîndu-se amenințător în jurul eroului. Spre deosebire de Faust, împins la disperare de impasul cunoaşterii, Don Juan nu se lasă niciodată invadat de marasmul sufletesc, ci îl domină imperial, nepermiţînd nimănui să-i bănuiască drama : este pentru toţi reprezentantul cel mai odios al insensibilităţii, al hedonismului egoist. Şi poate nici spectatorul cel mai avizat nu i-o bănuieşte (chiar şi Beethoven respingea ca... imoral acest subiect) pînă cînd încearcă să explice nepăsarea eroului în faţa morţii. Nerecurgînd la paharul cu otravă (îl preferă pe acela al iubirii !) şi nici la vreun alt mijloc de sinucidere, Don Juan nu-şi doreşte moartea mai puţin decît Faust ; urmărindu-l ca o umbră, dorul său de moarte este poate chiar mai adînc, şi în orice caz iremediabil, făcînd din erou un căutător frenetic al împrejurării care să-i fie în sfîrşit fatală — de aici un dispreţ faţă de primejdii care frizează stingerea instinctului de conservare. Evoluţia istorică a prototipului — căci Don Juan renaşte necontenit pentru a-şi reînnoi tragica experienţă — ne ajută să-i citim mai adînc în suflet, descoperind resorturi pe care nici marele Beethoven (stăpînit de altfel şi de unele obsesii puritane) nu le întrezărea.

Vă amintiţi acea magistrală creaţie a lui Pasolini care este filmul „Accattone“? Reconstituiţi felul cum trăieşte şi moare eroul şi veţi înţelege mai bine ce se ascunde în spatele frivolei aparenţe a lui Don Juan. Căci Accattone este şi el un Don Juan : toată lumea îl ştie ca seducător, uşuratic, vîntură-lume şi îl condamnă ca atare, dar numai el ştie cîtă scîrbă de viaţă masca această înfăţişare. Acea scîrbă care-l determina să întreprindă mereu salturi mortale în apă — doar, doar va rămîne

odată acolo ; acea scîrbă care-i aduce pe buze, în clipele din urmă, cînd zace strivit pe caldarîm, cuvintele de uşurare : „Acum e bine !..." De abia după acest desnodămînt, publicul (mai ales cel moralist) începe a se gîndi că totuşi Accattone era şi el un suflet, şi încă foarte chinuit de viaţă, şi că merita poate mai de grabă compasiune decît condamnare. Îţi dai seama că nici vorbă aici de personaj frivol ; Accattone este, dimpotrivă, un perfect erou tragic, căci tot ceea ce întreprinde el poartă amprenta dorinţei şi necesităţii de a o termina cu această viaţă, căreia un fatum neîndurător îl împiedică să i se adapteze. Fărădelegea comisă de un asemenea personaj (furt, crimă etc.) nu este decît un sui-generis ajutor pe care i-l dă destinul pentru a putea ancora la ţărmul unde se va încheia dureroasa sa peregrinare — ţărmul nefiinţei. Un spectator mai sensibil şi mai perspicace al filmului îşi poate da seama de acest lucru de la bun început cînd, chiar cu imaginea genericului, regizorul aduce ca permanent însoţitor al evenimentelor nu o oarecare muzică de film, ci ceea ce este mai grandios în muzica tuturor timpurilor : *Patimile după Matei* de Bach. Muzica era menită aşadar să dezvăluie de timpuriu sensul grav al unor aparenţe frivole, sens pe care doar moartea avea să-l scoată la suprafaţă cu absolută limpezime. Am făcut această digresiune presupunînd că, în atmosfera ei, se poate sesiza mai uşor măreţia tragică a eroului mozartian. Pe întreaga existenţă a acestuia se proiectează umbra morţii. Un fatum pare să i-o impună încă de la început, obligîndu-l să săvîrşească o crimă pe care n-o dorise (uciderea Comandorului), aşa cum Oedip era împins, contra voinţei sale, să-şi omoare tatăl. Culpabilitate care, deşi involuntară, se cere răscumpărată şi face iminent desnodămîntul funest. Presentimentul lui străbate întreaga operă prin fulgerele rău prevestitoare pe care le dezlănţuie, chiar în plin cer senin, furia urmăritorilor. Din acest punct de vedere, scena balului cu tot celebrul

și galantul său menuet (sau poate tocmai de aceea) e de-a dreptul sinistră : incontestabil că de aici s-a inspirat Ceaikovski (un adorator al lui Mozart) cînd și-a conceput scena balului din *Dama de pică* sub semnul amenințărilor grotesc-lugubre care licăresc halucinant pentru Gherman în forfota măștilor. Poate cineva crede că un spirit atît de realist și neiluzionat ca Don Juan nu realiza întreaga gravitate a situației ? Toată dezinvoltura felului său de a sta de vorbă noaptea cu morții în cimitir denotă familiarizare cu ideea sfîrșitului ; de altfel această macabră vizită a lui Don Juan nici nu are alt rost în dramaturgia operei : este culminația, materializarea neechivocă a unui sentiment pe care eroul îl purta de mult în el, este ca și cum i-ar atrage nerăbdător atenția morții că întîrzie să vină. Indiscutabil : oricît l-ai detesta pe Don Juan pentru ceea ce Beethoven numea „imoralitatea" sa, nu poți să nu-l admiri măcar pentru atitudinea sa mîndră și senină în fața morții. Și altfel îți vor apare toate jubilările lui triumfătoare cînd te vei gîndi că ele aparțineau unui om care se știa condamnat : ele exprimă victoria vieții și forțelor afirmative din om peste depresiune și desnădejde. Don Juan cîntă mereu în virtutea aceleiași formidabile vitalități sufletești care-i dădeau lui Mozart putere să opună tragicei sale condiții (boală, mizerie, singurătate, certitudinea sfîrșitului timpuriu) voioșia *Răpirii din serai* sau a *Flautului fermecat.* Este într-adevăr aici ceva din experiența sufletească a lui Mozart însuși. Acel Mozart care scria că nu se culcă în nici o seară fără a se gîndi că a doua zi ar putea să nu mai existe, acel Mozart care spunea că gîndul morții i-a devenit un prieten permanent și consolator (desigur, nu pentru că viața i s-ar fi părut prea frumoasă). Și, în sfîrșit, deznodămîntul operei : nu este el cel mai demn de un erou tragic ? Oamenii nu sînt în stare să răpună o asemenea ființă (ce ridicol e Don Ottavio, acest amorez emasculat, în pretențiile lui de justițiar !), pentru ca Don Juan să fie nimicit trebuie

să intervină Satana însuşi, cu flăcările sale atotmistuitoare. Ultimul tablou al operei ne înfăţişează veselia urmăritorilor, care debitează banalităţi, învăţate din micul lor catehism, despre chinuirea păcătoşilor în focurile Gheenei : „Astfel pier cei ce-au greşit etc. etc." Sînt convins că Mozart gîndea altfel: mai bine cu Don Juan în flăcările infernului, decît cu voi, domnilor, în patul călduţ cu prişniţele pe burtă şi lumînarea la cap ! O moarte grandioasă nu este rezervată decît caracterelor grandioase.

Scena penultimă din operă, cînd eroul îl înfruntă cu superb dispreţ pe Comandor şi acceptă mîndru, fără nici un regret, să moară, mă duce încă o dată cu gîndul la acest Don Juan modern care este Meursault din *Străinul*. Şi acesta le apare celor din jur ca un om cu o existenţă uşuratică iar, pentru incapacitatea sa de a mima sentimentalismul în formele lui general acceptate, este declarat insensibil şi cinic. Meursault este însă nu cel care *pare* privitorilor răutăcioşi din afară, ci acela care *este* atunci cînd dialoghează în deplină sinceritate cu sine însuşi, iar cititorul care-l urmăreşte în clipele de meditaţie solitară ştie cîtă tristeţe şi generozitate sălăşluiau tainic în inima lui, şi în acelaşi timp cîtă capacitate de a se revolta împotriva rînduielilor absurde, împotriva violenţei şi ipocriziei. O împrejurare aparent întîmplătoare, în fond legică, scoate brusc la iveală nobleţea ascunsă a acestui caracter : provocarea algerianului care-i iese în cale ca un nou Comandor, trimis de Destin pentru ca eroul să fie *constrîns* să săvîrşească crima (căci, din proprie iniţiativă, el nu s-ar fi putut atinge vreodată de un om). Meursault este şi el, ca şi Don Juan, în legitimă apărare, dar nimeni nu văzuse provocarea, iar cadavrul nu poate confirma circumstanţa atenuantă. Iată pentru apărătorii orînduirii ipocrite un excelent prilej şi pretext de a se debarasa de cel care, sfidîndu-i cu franchețea sa, le ameninţă ignobila comoditate, mincinoasa existenţă. Ju-

decătorii nici nu vor să ia în considerație sursa altruistă a faptei sale : dorința spontană de a-și apăra prietenul atacat. Și nu numai că refuză să considere argumentele care pledează pentru Meursault, dar scormonesc indecent în toată existența lui intimă pentru a descoperi (printr-o monstruoasă răstălmăcire a faptelor) argumente care să justifice un verdict dinainte pus la cale. Ajuns la acest grad, conflictul dintre Meursault și mediu determină radicalizarea eroului, îl face să devină pe deplin conștient de rostul existenței sale ca ființă liber cugetătoare : forței absurde, inumane, neînțelegătoare, exercitate asupra sa, el îi opune, cu sentimentul absolutei superiorități, spiritul lucid, neîncătușat și răzvrătit care face măreția condiției umane. Conflictul este astfel adus la paroxism, iar Meursault va trebui să-și ispășească îndrăzneala de a fi fost el însuși, indurînd pedeapsa capitală. Judecătorii săi sînt însă nu numai monstruoși, sînt și fățarnici : hotărînd exterminarea fizică, ei mimează grijă pentru sufletul, chipurile, rătăcit al condamnatului și-i trimit pe confesorul care-i ține discursuri consolatoare. Înaintea morții acesta îi vorbește exact în spiritul recomandărilor pe care Comandorul i le făcea în ultimele momente lui Don Juan : pocăiește-te, mîntuiește-ți sufletul ! Culminație a ipocriziei : să fie îndemnat a se pocăi tocmai cel care se putea mîndri cu totala inocență a sentimentelor, cel care dovedise forța de neînfrînt a adevăratei spiritualități. Și bineînțeles că Meursault îi va azvîrli în față același dispreț pe care Don Juan îl aruncă, nici o clipă temător, Comandorului venit la cină. Reîntorcîndu-ne la eroul mozartian, va trebui să adăugăm, pentru întregirea portretului, că el caută întîlnirea cu moartea nu dintr-o înclinare morbidă, ci pentru că intuiește în ea singura cale spre realizarea totală de sine (tot așa cum Tristan și Isolda numai în moarte găsesc încununarea și suprema justificare a existenței, a iubirii lor și, fără îndoială că, dacă n-ar fi fost răpuși, dacă nu și-ar fi

dorit şi acceptat cu voluptate sfîrşitul, sentimentul care i-a apropiat n-ar mai fi avut pentru posteritate nici un fel de aureolă). Fierbînd tainic în adîncuri, fără poate ca nici eroul să nu aibă deplină conştiinţă de ele, forţa şi măreţia explodează şi se cristalizează granitic atunci cînd Don Juan se află în fine faţă-n faţă cu Comandorul „această statuie rece pusă în mişcare pentru a pedepsi sîngele şi curajul care au îndrăznit să gîndească“ şi în care se rezumă „toate puterile Raţiunii eterne, ale ordinii, ale moralei universale, toată grandoarea străină a unui Dumnezeu accesibil mîniei“ (Camus, *Mitul lui Sisif*). Iată-l acum devenit pe de-a-ntregul el însuşi, splendid în tragica sa neînfricare, eliberat de toate aparenţele frivole şi rămas ca încarnare pură a bărbăţiei şi demnităţii, apoteoză strălucitoare a Omului care a putut înfrunta şi Cerul şi Infernul. În aceste momente cumplite chiar şi cei mai moralişti spectatori nu pot să nu-i privească transfigurarea, mai bine zis dezbrăcarea de veşmintele înşelătoare, cu ameţeala şi extazul cu care ucenicii contemplau, pe muntele Tavor, schimbarea la faţă (care şi ea, de fapt, nu era decît o reliefare subliniată a unei esenţe dintotdeauna existente dar inaccesibilă înţelegerii mărginite a apostolilor ; Isus le-a dezvăluit în acele clipe ceea ce ei trebuiau să ştie înainte de toate — originea sa nepămînteană — în lumina căreia toate actele sale anterioare căpătau o altă rezonanţă). Păşind decis spre moarte, Don Juan pare să spună celor ce-l denigrează : „Iată cine sînt cu adevărat, trebuie să mor pentru ca toate cele făcute de mine să fie înţelese de voi, judecători pripiţi, la dimensiunile lor reale, şi voi veţi fi cei care vă veţi pocăi pentru a-mi fi aplicat comuna, meschina voastră măsură !“ Să ascultăm cu atenţie muzica lui Mozart deşi, în această scenă, nu e nevoie de o atenţie specială, muzica însăşi, impunîndu-se prin vehemenţa ei beethoveniană. Graţia, seninătatea, verva au dispărut pentru a face loc unor accente care-i

prevestesc pe Egmont, pe Coriolan, pe Florestan. O, Beethoven nici nu bănuia că, de fapt, „imoralul" Don Juan era fratele bun al temerarilor săi eroi.

Există desigur în comportarea lui Don Juan suficiente atitudini care să îndreptăţească acuzarea de cinism şi în primul rînd ineleganţa cu care se descotoroseşte de femei cînd vor să-l acapareze. Dar pe de altă parte incontestabila sa nobleţe sufletească ne obligă să ne întrebăm dacă el era funciar un cinic sau devenise pe parcurs. Nu-i ştim vîrsta, ştim doar că ne apare la un moment de zenit al vieţii. Să fi fost dintotdeauna aşa ? Evident, în această privinţă ipotezele sînt riscante, dar e cu neputinţă, dacă eşti interesat de adevăr, să rezişti tentaţiei de a reconstitui preistoria lui Don Juan seducătorul. La un om de asemenea anvergură cinismul trebuie să fi fost consecinţa dureroasă a unor dezamăgiri şi lovituri care au traumatizat o sensibilitate luminoasă, încrezătoare. E aproape o regulă că cei care fac acte de curaj nebunesc provin dintre marii timizi, pe care viaţa i-a învăţat să se domine şi să se „construiască" din nou. Generozitatea originară a acestui suflet transpare de altminteri, oricît ar părea de paradoxal, şi în felul său de a iubi care nu are cîtuşi de puţin un caracter egoist, cum pretind detractorii săi. Egoismul se manifestă (contrar felului cum se consideră de obicei) acolo unde pasiunea devine exclusivistă, intolerantă, tiranică : „aceia — cum spune Camus — pe care o mare dragoste îi îndepărtează de la orice viaţă personală se îmbogăţesc poate, dar îi sărăcesc în mod cert pe cei pe care dragostea lor i-a ales. O mamă, o femeie pasionată au inevitabil inima nesimţitoare, căci au întors spatele lumii. Un singur sentiment, o singură fiinţă, un singur chip, dar totul este devorat. O altă dragoste freamătă în Don Juan, o dragoste liberatoare. Ea aduce cu sine toate chipurile lumii, iar fiorul ei vine din faptul că se ştie pieritoare... Nu este generoasă decît iubirea care se ştie în acelaşi

timp trecătoare şi unică. Jerba vieţii lui Don Juan se încheagă din toate aceste morţi şi toate aceste renaşteri. Acesta este felul său de a da şi de a prelungi viaţa. Las pe alţii să judece dacă se poate vorbi de egoism."

Este totuşi posibil ca Mozart să-i fi conferit cu premeditare eroului său o asemenea complexitate ? În această problemă voi da pentru cîteva secunde satisfacţie celor dispuşi să polemizeze şi voi recunoaşte că, într-adevăr, este puţin probabil ca Mozart să-l fi gîndit pe Don Juan cu toate semnificaţiile pe care le-am analizat. Ce importanţă are însă asta ? Caracteristica operelor de geniu este tocmai aceea că ele spun mai multe decît a intenţionat autorul să exprime. Desprinse de cel ce le-a creat, aceste opere îşi încep o existenţă şi o carieră independente, revelînd, ca un tezaur fără sfîrşit, noi şi noi bogăţii spirituale generaţiilor care se succed şi le contemplă cu sentimentul că *Oedip, Faust, Hamlet, Don Juan* au fost atunci concepute, ca pentru a vorbi despre ele şi pentru ele. Şi totuşi, chiar dacă ar fi să nu luăm în consideraţie acest destin obiectiv care face ca opera să scoată la iveală semnificaţii mereu înnoite, Mozart însuşi ne oferă suficiente date care să facă interpretarea de mai sus de nu exactă, cel puţin verosimilă. Dezvăluind sensul filozofic al operei, ne-am îndeplinit o datorie faţă de gînditorul Mozart, în general ignorat de opinia larg răspîndită care face din fluiditate, spontaneitate şi lejeritate esenţa creaţiei mozartiene. Am dat atenţie nu faptului că Mozart a scris mult (ceea ce alimentează legenda facilităţii procesului său creator), ci faptului — mai puţin luat în seamă — că el îşi gîndea mult opera : să ne amintim numai tortura la care se plîngea că îl supune conceperea actului al treilea din *Idomeneo*. A scrie o operă însemna pentru Mozart infinit mai mult decît a pune pe muzică textul oferit de un libretist, însemna o filtrare critică a acestui text în vederea sesizării liniilor lui de forţă şi a eventualelor modificări, şi nu odată întîlnim în corespondenţa lui

ieşiri furioase prilejuite de inconsistenţa libretelor italiene. N-am de aceea nici o îndoială că, apucîndu-se de *Don Juan*, în perioada ultimă a vieţii (1787), Mozart a făcut-o fascinant atras de marile probleme umane presupuse de subiect şi că s-a apropiat de el cu o extremă concentrare a puterii de pătrundere în miezul sufletesc al eroului : dacă lui *Idomeneo* i se dăruise cu atîta ardoare, cu atît mai mult îi merita efortul acest Don Juan cu care, fără îndoială, simţea şi importante înrudiri spirituale.

Şi-a păstrat şi aici suavitatea, graţia, strălucirea, definitorii desigur pentru stilul său. Şi le-a păstrat nu pentru că acestea ar fi „marca Mozart" (personal de altminteri nici nu cred într-o asemenea „marcă"), ci pentru că subiectul avea o latură erotică ce se cerea caracterizată. Nu le putem însă înţelege în mod just semnificaţia decît privindu-le în grandiosul context din care fac parte : acel univers patetic care rezultă din confruntarea imaginilor divertisante şi a celor tragice — confruntare care încadrează arhitectural opera (arcul alcătuit din uvertura sumbră şi deznodămîntul funest, între care se succed impetuos peripeţiile eroului) şi răbufneşte ameninţător aproape în fiecare scenă (unde oricărei dezlănţuiri jubilatoare îi urmează ecouri rău prevestitoare şi orice arie senină apare doar ca un intermezzo în cursa frenetică spre infern). Conflictului acesta un sentiment, surprinzător în acea vreme, al demonicului cu luciri macabre şi groteşti îi imprimă o acuitate care nu mai aparţine esteticii clasice. Unde mai întîlnim pînă la Mozart acele înfricoşătoare hohote de rîs în liniştea funebră ; spaima comică a acestui alt Sancho Panza care este Leporello, în faţa spectrului fatal ; discuţia dezinvoltă a lui Don Juan cu statuia mortului, prin care avem senzaţia că ne aflăm în plin teatru absurd ? Resursele orchestrei sînt mobilizate, ca niciodată pînă acum în operă, pentru a da atmosferei terifiante incandescenţa pe care numai simfonismul e în

stare s-o sugereze. Dar ceea ce intensifică demonismul operei e mai ales sarcasmul de care e pătrunsă de la un cap la celălalt. Cu excepția lui Don Juan, toate personajele sînt luate de Mozart „peste picior" : Dona Elvira, în isterica-i furie, aleargă tot timpul ca o apucată ; Dona Anna joacă dubla comedie a răzbunării filiale și fidelității față de Don Ottavio, cînd în realitate ea vrea să se răzbune pe seducătorul care a abandonat-o și pe care l-ar prefera oricînd molaticului Don Ottavio — căci ce e acesta, cu toate pretențiile sale eroice, dacă nu un rol pe care, în alte vremuri, compozitorul l-ar fi scris pentru un tenor castrat ! ; Zerlina nu i-ar rămîne nici o clipă credincioasă lui Masetto dacă ar fi sigură sută-n sută de promisiunile „cavalerului" ; Masetto e varianta rustică a lui Don Ottavio, cu o doză de prostie în plus ; Leporello e personificarea fricii și prudenței filistine care ating apogeul în scena morții lui Don Juan, urmărită de el cu groază de sub masă ; pînă și Comandorul, deși venind din lumea de dincolo, este tratat ireverențios de Mozart care-l face să se comporte ca un robot fioros. Consecvent mai mult decît s-ar crede în pornirea sa persiflantă, Mozart nu se cruță nici pe sine, căci în scena cinei lui Don Juan orchestra atacă o arie din *Nunta lui Figaro*, la care Leporello reacționează ca un personaj dintr-o piesă de Ionescu : „Das ist ja aus dem Figaro' von Mozart". Absolut fără precedent în istoria muzicii de pînă atunci, acest procedeu al autocitării marchează faza nouă, autoironică, de luciditate în care intra gîndirea componistică. De notat că nu este simpla transplantare a unei melodii dintr-o operă într-alta : Mozart citează *Fluturaș nu mai ai aripioare* — adică ceea ce ar fi zis despre erou, privindu-l de pe margine și bucurîndu-se răutăcios, burghezul Figaro, întemeietorul moralei care avea să condamne nonconformismul lui Don Juan. Această permanentă și derutantă pendulare între glumă și moarte este sintetizată de Mozart în denumirea genului pe care îl inaugura o dată cu

Don Juan : dramma giocoso (dramă veselă), denumire uimitor de vizionară — modernă, ar spune unii — căci Dürrenmatt n-a făcut decît să inverseze termenii botezînd *Vizita bătrînei Doamne, comedie tragică*. Ba pare să fi preluat de la Mozart chiar mai mult decît denumirea genului : *happy-end*-ul sinistru al piesei, după exterminarea lui Alfredo III (bucuria cetățenilor de a se fi descotorosit de singurul semen cît de cît cinstit) reproduce soluția mozartiană care făcea ca morții lui Don Juan să-i urmeze tabloul final al ipocriziei și meschinăriei triumfătoare. Departe de a-i reabilita pe Dona Anna, Don Ottavio et comp., acest final vesel accentuează atitudinea disprețuitoare a compozitorului : el azvîrle asupra haitei lespedea funerară destinată eroului care nu și-a putut afla un mormînt, așa cum nici el, Mozart, nu avea să aibă. Se răzbuna cu anticipație pe cei care și pe el îl hăituiseră.

Dacă n-ar fi decît datele obiective ale creației mozartiene și *Don Juan* tot apare, la o cercetare atentă, nu ca un simplu „desfrînat pedepsit“ (acum a devenit, cred, limpede tîlcul sarcastic al subtitlului mozartian), ci ca un tip de tulburătoare complexitate umană. Dorul irezolvabil după absolut, insatisfacția lăsată de el, refuzul superb de a se mulțumi cu măsura comună, consecvența revoltei sale care pătrunde curajoasă în neant unde Don Juan e prefăcut în cenușă pentru a renaște ca prototip etern victorios — iată o fizionomie care are prea puține elemente comune cu imaginea alergătorului după fuste. Și încă mai puține cu spaniolul din secolul al XVII-lea, căci Don Juan se dovedește purtător al unor neliniști și elanuri care sînt ale omenirii liber cugetătoare dintotdeauna. Importanța analizei lui Kierkegaard este nu că ar vrea să facă din Don Juan un existențialist *avant la lettre*, ci că scoate în evidență profunzimea, generalitatea și actualitatea acestui grandios caracter. Că pe Don Juan îl simțim mai mult ca oricînd un frate spiritual, a demonstrat-o magistral Albert Camus într-un celebru eseu

unde Don Juan-ismul este privit ca parte componentă a spiritualității noului Sisif : omul modern care urcă la nesfîrșit pe munte bolovanul atîtor absurdități dar, prin gîndire și voință, se ridică deasupra acestei tragice condiții, contemplînd-o cu senină resemnare și îndeplinindu-și cu dăruire datoria de Om. Păcat că *Mitul lui Sisif* ignoră Don Juan-ul mozartian, adică tocmai opera care i-ar fi plăcut cel mai mult lui Camus prin răsunetul luminos, reconfortant pe care-l lasă, deși dezvăluie o latură dintre cele mai amare ale existenței umane.

MICĂ ISTORIE SHAKESPEARIANĂ A MUZICII

„Shakespeariană !" Puţine sînt atributele care să revină atît de frecvent în caracterizarea muzicii ca acest adjectiv derivat din numele marelui dramaturg englez. Controlaţi-vă şi controlaţi şi pe cei din jur ori de cîte ori audierea unei muzici prilejuieşte formularea de judecăţi apreciative : lumea shakespeariană va fi invocată mai des decît credeţi întru caracterizarea atmosferei degajată de o sonată de Beethoven, o operă de Musorgski, o simfonie de Mahler sau Şostakovici.

În muzicologie analogia shakespeariană a devenit curentă. Înţelegînd prima parte din Simfonia a V-a de Beethoven ca o expresie a disperării unui suflet mare, Berlioz precizează că „totuşi aceasta nu este o disperare reţinută, vecină cu resemnarea, nu e durerea sumbră şi tăcută a lui Romeo care află moartea Julietei, ci mînia cumplită a lui Othello, care aude din gura lui Iago clevetirea otrăvită, menită să-l convingă de vinovăţia Desdemonei". Analizele făcute de Romain Rolland muzicii lui Beethoven sînt presărate de comparaţii shake-

speariene, comparații provenind nu din capriciul imaginației comentatorului, ci din convingerea că „acest om, care-l purta în el pe Shakespeare și spiritul dramei cu monologurile sale tragice și dialogurile sale pasionate, fără a putea dispune de un teatru, își lua revanșa în muzica sa instrumentală pentru toate tragediile refulate". În lucrarea lui I. Sollertinski *Tipurile dramaturgiei simfonice* se emite interesanta ipoteză a existenței unui „simfonism shakespeariant" : el „oglindește anumite procese obiective ale devenirii dramatice", după exemplul lui Shakespeare care „nu își transforma nici unul din personaje într-un purtător de cuvînt al eului autorului : ideea operei să conturează din expunerea obiectivă a destinelor eroilor și nu din digresiunile lirice sau didactice ale dramaturgului".

Ne punem întrebarea : nu trebuie oare căutată o rațiune mai ascunsă în această tendință — la unii spontană, la alții elaborată — de a tălmăci muzica sub semnul universului și stilului shakespearian ?

I

Berlioz, Rossini, Mendelssohn-Bartholdy, Balakirev, Ceaikovski, Verdi, R. Strauss, Smetana, Dvorak, Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, Stravinski, Kabalevski — iată numai cîțiva din compozitorii care s-au adresat dramelor și comediilor lui Shakespeare, dar suficiente pentru a atesta înclinarea constantă a muzicii romantice, postromantice și moderne, pentru acest fenomen fundamental al literaturii universale. Nu cred să existe vreun alt scriitor care să fi captat atît de masiv preocupările compozitorilor. Și, după cum vom vedea, problema este departe de a se limita la inspirația directă din subiectele shakespeariene. Sfera ei este mult mai largă, atracția marelui Will exercitîndu-se și într-un alt fel, mai profund, mai generalizat. Să nu anticipăm însă...

Tendinţa shakespeariană, din ce în ce mai puternică în creaţia muzicală a ultimelor două secole, apare ca o replică tîrzie de afecţiune şi gratitudine la ardoarea cu care Shakespeare însuşi a năzuit în permanenţă spre muzică. Acest geniu al dramaturgiei avea o sensibilitate de muzician şi ea a pecetluit întreaga lui creaţie dramatică. Aproape că nu există piesă în care muzica să nu-şi spună cuvîntul său înălţător şi încurajator: este leit-motivul caleidoscopicei sale lumi de personaje, situaţii, idei.

Muzica este pentru el suprema confirmare a nobleţii umane, atitudinea faţă de această artă putînd sluji ca unitate de măsură a înălţimii la care s-a ridicat omul pe scara spiritualităţii. Nimic nu poate fi în ochii lui Shakespeare mai dezonorant decît să nu iubeşti muzica: cînd e vorba să copleşească sub dispreţ pe vreunul dintre personaje îi scoate la iveală opacitatea la farmecul muzicii (cum face Julius Cezar cînd îl caracterizează pe Cassius). Fiinţele de acest fel sînt cele mai primejdioase:

Acel care nu simte
Puterea muzicii şi nu-l atinge
Măiastra întîlnire dintre tonuri
Viclean este! Tîlhar şi trădător!...
Gîndirea lui închisă e ca noaptea
Şi-a lui simţire neagră-i ca Erebul!
Să nu te-ncrezi în el!

(Neguţătorul din Veneţia)

Impregnîndu-te de frumuseţile ei, muzica te smulge solitudinii mizantrope: artă a armoniei sunetelor, ea îţi picură în suflet dorinţa fraternizării cu semenii, o generoasă duioşie.

Cînd muzică asculţi, îţi vine a plînge?
Ceva frumos te poate dar mîhni?
De ce-o iubeşti, cînd inima ţi-o frînge
Şi-ţi dă tristeţi în loc de bucurii?

Vezi — sunetele astea minunate,
Ce se unesc în armonii cerești,
Te ceartă blînd că în singurătate
Închisă-n tine, viața ți-o trăiești.
Să iei aminte : strunele-și mărită
Suava voce într-un singur cînt
La fel cum o familie unită
Rostește-n cor același drag cuvînt.
(Sonet VIII)

Este o artă a cărei esență e iubirea, o artă a comuniunii sufletelor : „Cu muzică iubirea se hrănește, cîntați-mi așadar !" spune ducele în *A douăsprezecea noapte,* — dar a unei iubiri luminoase, apolinice, spiritualizate, care poate turna balsam peste chinurile legate de o pasiune nefericită : „Băiete, cîntă, mintea mea strivită-i sub a dragostei povară" — zice un alt îndrăgostit, Don Adriano, din *Zadarnicile strădanii ale dragostei.*

Muzica este o însoțitoare nedespărțită a multor eroi, o părticică a existenței lor. Shakespeare insistă frecvent asupra predilecțiilor lor muzicale (Benedick din *Mult zgomot pentru nimic*), îi înzestrează cu talentul de a cînta și a se acompania (serenada lui Proteus din *Cymbeline)*, ni-i arată învățînd unii pe alții meșteșugul instrumentelor (lecțiile pe care Hortensio le dă Bianchii în *Femeia îndărătnică*), sau discutînd despre limbajul muzicii (ca Iulia și Lucetta din *Cei doi tineri din Verona*). De obicei muzica nu rămîne un ornament agreabil al existenței eroilor ci se împletește intim cu aceasta. În clipele extatice ale iubirii, gîndul lui Romeo se îndreaptă spre muzică, singura care ar putea da glas frenezie sufletului. Dar și în ceasul greu muzica este invocată — să ne amintim de Regele Ioan pe patul de moarte. Puterea muzicii de a reconforta se arată uneori de-a dreptul magică : ea este cea care îl reînsuflețește

pe Lear ajuns la un pas de neființă, ea readuce liniștea în sufletul bîntuit de furtuni al lui Brutus.

Concepută ca parte integrantă a destinului eroilor, muzica se va încorpora organic țesăturii dramaturgice. Muzica în teatrul lui Shakespeare nu este ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin muzica de scenă, menită să servească drept fundal unor momente ale acțiunii sau să umple antractele creînd o anumită atmosferă. Absența muzicii n-ar afecta în asemenea cazuri cu nimic esența piesei. Altul este rolul ei dramaturgic la Shakespeare : autorul face din ea un element inseparabil al acțiunii, se servește de ea pentru a închega și rezolva situații, pentru a dezvălui adîncimi sufletești. Muzica de oboi sub scenă, pe care Shakespeare o indică în actul al IV-lea, scena 3, din *Antoniu și Cleopatra* intervine ca o forță misterioasă, prevestitoare în ajunul luptei și neliniștește cugetele :

„SOLDATUL IV : Ssst : Tăcere !
SOLDATUL I : Atenție ! Auziți ?
SOLDATUL II : Dar ce să fie ?
SOLDATUL I : O muzică prin aer.
SOLDATUL II : Nu e-n aer, e sub pămînt.
SOLDATUL IV : Este un semn bun, ce ziceți ?
SOLDATUL III : Nu cred etc., etc."

Cînd durerea din suflet atinge paroxismul, ea se preface în muzică : sălbatică la bătrînul Lear care „cîntă în gura mare rătăcind prin cîmpie", de o deprimantă liniște la Ofelia care, cu mințile pierdute, adună flori și deapănă viziuni incoherente.

Intervenția muzicii se produce de cele mai multe ori sub semnul credinței lui Shakespeare în forța ei binefăcătoare. Momentelor muzicale, de obicei neașteptat intercalate, Shakespeare le dă o semnificație simbolică : ele anticipează, subliniază sau aureolează triumful forțelor luminoase, al rațiunii și omeniei. Muzica deschide

miraculos porți ferecate de un destin aspru. Pe aripile melodiei vin veștile sau schimbările care înseninează sufletul eroilor. Să ne amintim ce se întîmplă cînd, după chinuitoare rătăciri, Pericles își regăsește fiica :

„PERICLES : Dar, ascultați, ce muzică-i aceasta ?
Marina, spune-i tot lui Helicanus,
Ce-i îndoit, că-ntr-adevăr mi-ești fiică...
Dar ce-i această muzică ?

HELICANUS : Mărite, n-aud nimic.
PERICLES : Nimic ? Auzi, Marina,
A sferelor înaltă armonie ?

LYSIMACH : Nu-i bine-a-i sta-mpotrivă. Să-i dăm pace.
PERICLES : Voi n-auziți ? O, sunete suave !
LYSIMACH : Mărite, — aud.
PERICLES : O, muzică cerească !
Sînt plin de armonii, și-un somn adînc
Pe ochi mi-atîrnă : mă lăsați să dorm".

(Pericles)

Pentru ca, adormind, o nouă muzică să-i prezică găsirea celeilalte ființe iubite, Thaisa, soția sa. În *Poveste de iarnă* muzica este aceea care, invocată, (Paulina : Muzică, trezește-o ! Începe !) va însufleți statuia Hermionei și va marca anihilarea pornirilor pătimașe din sufletul lui Leontes, ca un principiu generator de viață, înțelepciune, omenie. Muzica este deci pentru Shakespeare unul din mijloacele esențiale de construcție dramatică, ea slujindu-i la sugerarea năzuințelor celor mai adînci, a trăsăturilor sufletești cele mai ascunse, a tendințelor tainice pe care numai mintea celui inspirat le poate intui. Asemenea intercalări muzicale sînt înconjurate de aura misterului : neverosimile din punctul de vedere al unei înțelegeri plate a realismului (ce fel de muzică este aceea pe care nu toți cei din scenă o aud și care vine parcă din ceruri ?) ele nu-și dezvăluie sensul decît privite

în lumina adevărului filozofic şi psihologic pe care îl iradiază. Nu mai înregistrăm momentele muzicale ce însoţesc imaginile dansante, procesuale, funerare, sărbătoreşti, ca muzică de scenă în sensul obişnuit al cuvîntului : cîntece ale bufonilor, serenade ale îndrăgostiţilor, elegiile celor ce-şi plîng morţii, invocaţiile magice, marşurile militare şi mortuare etc. Ele îmbibă textele shakespeariene şi alcătuiesc o adevărată frescă muzicală a epocii.

Neobişnuita muzicalitate a gîndirii lui Shakespeare a dat temei unor cercetători (mai ales Otto Ludwig) să pună chiar problema unei structuri muzicale a dramaturgiei acestuia. Nu trebuie desigur forţată nota, atribuindu-i-se lui Shakespeare intenţii arhitectonice care aveau să se contureze în muzică numai începînd cu Bach şi Beethoven, dar este un fapt că modul shakespearian de a construi te duce cu gîndul la procedeele cele mai evoluate ale tehnicii polifonice şi simfonice. Între personaje se stabilesc relaţii ce amintesc spectatorului contemporan raportul dintre subiectul şi contrasubiectul unei fugi, sau cel dintre tema principală şi cea secundară a unei forme de sonată. Tumultuoasa acţiune în care eroii sînt angrenaţi este de aceeaşi natură cu dezvoltarea (prelucrarea) ce supune ideile muzicale celor mai felurite transformări, şi încă o dezvoltare de tip beethovenian-romantic, cu un curs meandrat, plin de neprevăzuturi, iar multiplicitatea planurilor acţiunii sugerează etajarea caracteristică gîndirii polifonice. Dar chiar nelegîndu-ne de procedee, nu au oare dramele shakespeariene, prin ciocnirile, tensiunile, policromia şi arhitectura lor, înfăţişarea unor adevărate simfonii scenice ?

Ipoteza unei anticipări shakespeariene a simfonismului este pe cît de discutabilă pe atît de îmbietoare. Oricum, dă de gîndit faptul că spre subiectele shakespeariene compozitorii au început să se îndrepte masiv şi constant de abia după ce logica dezvoltării simfonice (cu principiile caracteristice ei : contrastul tematic, transfigurarea

structurală a ideilor, planul complex al modulaţiilor, dinamizarea repetărilor, structurarea dramatică a ciclului etc.) s-a conturat în liniile ei esenţiale, adică spre începutul secolului al XIX-lea. Datorită cărui motiv, timp de aproape două secole, compozitorii păruseră a nu remarca teatrul shakespearian şi dintr-o dată se năpustiră asupra temelor lui ? Nu cumva pentru că desluşeau în dramaturgia lui Shakespeare prefigurarea drumului pe care evolua propria lor artă ? Ar trebui să privim fenomenul shakespearian dintr-o perspectivă mai largă decît cea literară sau teatrală, ca o cucerire preţioasă a gîndirii artistice în genere, rodnică — printre altele — şi pentru muzică, artă aflată pe atunci în plin proces de constituire a limbajului. Muzica s-a apropiat de teatrul lui Shakespeare din momentul cînd s-a văzut intrînd în posesia unor modalităţi de expresie pe care şi le făurea sub înrîurirea spiritului shakespearian. El influenţa pe compozitori, fără ca aceştia să-şi dea pe deplin seama, ca o irezistibilă forţă nevăzută. Afecţiunea nemărginită a lui Shakespeare pentru muzică acţiona postum, fertilizînd această artă şi înzestrînd-o cu posibilităţi de redare pe care nu le avea pe vremea vieţii scriitorului.

II

Îşi dădea oare seama Shakespeare cît de palid putea sugera limbajul muzical al vremii atmosfera dramaturgiei sale ?

Într-atît de tulburător şi neobişnuit era acest univers shakespearian încît scandaliza chiar spirite în cel mai înalt grad luminate, ca un Voltaire, indignarea prelungindu-se în timp pînă la Tolstoi. Scriitorul englez aducea un mod esenţial nou de a concepe imaginea artistică, derutant pentru mentalitatea clasicistă. Viaţa irumpea brutal, sfîşiind multe văluri ale distincţiei aca-

demice (tonul elevat, canoanele formale), aducînd în artă diversitatea amețitoare (anticipativ cinematografică !) a existenței, cu contrastele ei șocante între sublim și grotesc, duioșie și cruzime, omenesc și monstruos *(totus in antithesi !)*. Parcă pentru a contracara această ofensivă a spiritului realist, subiectivitatea se dezlănțuie și ea cu o frenezie fără precedent, impregnînd evocarea dramatică de viziuni spectrale, întrebări pline de neliniște asupra sensului vieții, destinului uman. Un puternic flux de adevăr, fantastic, dramatism, reflexivitate — iată prin ce însuflețea opera lui Shakespeare întreaga gîndire artistică, îmboldind poeții, pictorii, compozitorii, actorii să cucerească noi teritorii expresive, să adauge noi corzi lirei lor.

Nu întîlnim mai nimic din această problematică în muzica secolelor XVI, XVII. Compozitorii erau foarte departe de zările, înălțimile, ascunzișurile și adîncimile la care ajunsese — explorînd cu îndrăzneală necunoscutul — gîndirea shakespeariană. Sîntem la răscrucea dintre arta polifonică renascentistă și epoca preclasicismului — aflate, și una și cealaltă, cu totul în afara universului shakespearian (cum vom vedea, nu din cauza ignorării marelui dramaturg de către muzicienii contemporani, ci în virtutea unor imperative izvorîte din stadiul de dezvoltare a limbajului muzical). Încă tributară spiritului religios, cu năzuința sa spre o beatitudine transcendentă, muzica polifonică a Renașterii era la antipodul acestei lumi de pasiuni fatale, mistuitoare. De abia schițat, stilul instrumental nu se putea aventura dincolo de evocarea amabilă a unei atmosfere pastorale. Nici preclasicismul, care se întinde de-a lungul întregului secol XVII, prelungindu-se și în prima jumătate a veacului următor, nu ne oferă semne de apropiere a problematicii umane apărută în arta lui Shakespeare. E drept, muzica acestei vremi se laicizase considerabil, începuseră a lua ființă și primele orchestre, dar pleclasicismul era dominat de exuberanța și candoarea adoles-

centină : constituindu-şi limbajul mai tîrziu decît celelalte arte, muzica se află încă în tinereţea neumbrită de întrebări chinuitoare, acele întrebări pe care le conţine opera shakespeariană, exprimînd forţa umanităţii şi artei. Există de asemenea un spaţiu greu de trecut (ca să nu spunem, poate exagerînd, o prăpastie) între dinamismul trepidant, cvasi-cinematografic al dramaturgiei shakespeariene şi modul curent de a construi imaginea muzicală : cu respect pentru anumite canoane formale, cu suprafeţe mari menţinute în aceeaşi stare de spirit, cu grijă pentru evitarea contrastelor izbitoare, a asperităţilor, cu preocupări îndreptate mai mult spre aspectul arhitectural-static al operei, decît spre cel fluid-dinamic (acela pe care îl are în vedere Enescu, spunînd că „muzica nu este o stare, ci o acţiune" — calitate pe deplin cristalizată o dată cu Beethoven).

Dacă un Voltaire — şi încă după mai bine de un secol ! — bombănea împotriva asprimilor şi vehemenţelor shakespeariene, cu atît mai îndărătnică trebuie să fi fost atitudinea compozitorilor, aceşti slujitori ai unei arte ce părea să se identifice cu ideea armoniosului şi elanului pur (concepţie pe care, cum am văzut, şi Shakespeare o împărtăşea). Nu este exclus ca mulţi dintre ei să fi fost impresionaţi de măreţia răscolitoare a lui Hamlet sau Othello, dar între această lume de personaje şi lumea muzicii ei trebuie să fi văzut o flagrantă incompatibilitate. Cert este că marii compozitori care au trăit în Anglia acelor vremuri, un Purcell, un Haendel (cu excepţia operei *Crăiasa Zînelor* de Purcell) nu s-au simţit atraşi de viziunea shakespeariană. Preferau librete cu subiecte mitologico-antice tratate în spirit convenţional-galant de literaţi obscuri. Fiind încă în curs de închegare, limbajul muzicii împiedica gîndirea componistică să-şi pună acele probleme pentru a căror exprimare specific muzicală nu existau încă mijloace suficiente. Aceasta este explicaţia paradoxalului contrast dintre afecţiunea exaltată a lui Shakespeare pentru muzică şi

rezerva muzicienilor, timp de un secol și jumătate, față de teatrul lui Shakespeare. Rezervă care însă, spre finele secolului al XVIII-lea, va începe să cedeze. Mai întîi vag, apoi din ce în ce mai conștient, muzica va năzui să se apropie de idealul pe care opera lui Shakespeare îl întruchipa. Pe vremea dramaturgului și mult timp după el, părînd a nu avea nimic comun cu drumul muzicii, acest ideal avea să răsară la un moment dat în calea compozitorilor ca o fascinantă stea călăuzitoare: nu numai și nu atît oferind subiecte, cît mai ales indicînd încotro să se dezvolte expresivitatea muzicii. Dacă lui Purcell și Haendel le părea de neconceput ca muzica să evoce viziuni fantomatice ca cele din *Macbeth*, pasiuni mistuitoare ca cele din *Othello*, suflete chinuite de întrebări fatale ca cel al lui *Hamlet*, imagini plebeiene și grotești ca cele de care este atît de plin teatrul lui Will, compozitori ca Berlioz și Verdi, Mahler și Șostakovici aveau să considere că tocmai aceasta este lumea cea mai adecvată specificului muzical. Pe cît de tardiv, pe atît de generos avea să fie omagiul adus de compozitori acestui mare prieten al muzicii, genial prevestitor al viitorului ei.

III

Semnificativ: date privitoare la orientarea interesului compozitorilor spre teatrul lui Shakespeare apar simultan cu primele simptome ale shakespearizării muzicii. Mozart este cel ce îndrăznește, primul, să ridice un colț al cortinei care ascundea compozitorilor lumea contrastelor violente și întrebărilor neliniștitoare, ocolite simptomatic de mentalitatea muzicală clasică. Nu s-a inspirat niciodată direct din Shakespeare (era prea puternică tradiția confecționării comerciale a libretelor), dar necesitățile de expresie resimțite de el descindeau din viziunea shakespeariană a artei. Aristocratismul baroc de

care era impregnată estetica operei clasice (Lully, Rameau, Gluck, Haendel) face loc la Mozart, îndeosebi în *Don Juan*, prezenței multicolore a vieții reale, cu amestecul ei de sublim și grotesc, personaje savuroase din popor. Sollertinski face o apropiere între feericul cu tîlc filozofic al pieselor shakespeariene și concepția mozartiană din *Flautul fermecat*. Stabilește chiar o analogie, nu lipsită de temei, între personajele *Furtunii* și cele ale operei lui Mozart : Prospero și Sarastro, Caliban și Papageno, cuplurile Fernando-Miranda și Tamino-Pamina. Nebunia Paminei îi evocă, prin felul cum este situată în context, nebunia Ofeliei. Suflul shakespearian care începe să adie în muzică o dată cu Mozart apare însoțit de un fundament biografic : cu prilejul călătoriei făcute la Londra, Mozart îl văzuse pe celebrul Garick jucînd la teatrul Drury Lane și făcuse cunoștință cu muzica scrisă de Mathew Locke pentru spectacolul cu *Macbeth* ; autorul libretului la *Flautul fermecat*, *Sehickaneder*, jucase în rolul lui Hamlet, după cum în acest rol apăruse și unul din interpreții Don Juan-ului mozartian, Böschort. Elemente care te fac să te întrebi dacă nu cumva shakespearizarea gîndirii muzicale era mai mult decît un proces stilistic.

Cu Beethoven înaintarea muzicii pe acest făgaș parcurge o etapă decisivă : sonata și simfonia concepute de el ca drame instrumentale, uneori tragic încheiate (*Appassionata*), în care omul înfruntă un destin sumbru, cu înfățișare diabolică (să ne amintim imaginea lui Iago, sugerată lui Berlioz de dezvoltarea primei părți din Simfonia a V-a) ; în care apar și dispar chipuri grotești de un comic amar (episodul pe tema cîntecului de chef *Ich bin liederlich* din sonata op 109, atît de gravă în ideea ei generală) ; în care pasiunea se revarsă nestingherită, așa cum se revarsă de pe buzele Juliettei și ale lui Romeo, și cum nu-și permitea nici Mozart — acest preromantic ! — s-o exprime ; și, în sfîrșit, deasupra cărora plutește nimbul unei reflecții adesea triste asupra exis-

tenței umane, Beethoven fiind primul compozitor care-și pune cu dureroasă acuitate întrebarea : a fi sau a nu fi ? (Ce altceva este *Testamentul de la Heiligenstadt* decît un monolog hamletian în fața neantului ?).

Dacă în cazul lui Mozart ideea shakespearizării conștiente a gîndirii componistice este doar o ipoteză, în ceea ce-l privește pe Beethoven ea devine o certitudine. N-a ajuns nici el să scrie pe subiecte shakespeariene dar a făcut pasul hotărîtor în direcția aceasta, fructificat masiv de către urmași. Constituind — după cum ne informează prietenul său Schindler — una din lecturile sale preferate (alături de Homer, Plutarh, Goethe, Kant), Shakespeare devenise pentru Beethoven o obsesie. *Adagio affecttuoso ed appassionato* din cvartetul op. 18 nr. 1 este compus sub înrîurirea stării de spirit în care-l cufundase lectura lui Shakespeare. Întrebat de prietenul său Amenda în legătură cu sensul acestei muzici, Beethoven a răspuns : „Wohl, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus *Romeo und Julia* gedacht". Afirmație ce pare să corespundă realității, deoarece pe o schiță neutilizată pentru încheierea adagio-ului, Beethoven scrisese în franțuzește : *Les derniers soupirs*. Actorul Anschütz relatează cum, în vara lui 1822, în timpul unei discuții cu Beethoven, acesta a fost subit cuprins de ideea compunerii muzicii de scenă la Macbeth (analogă celei pentru *Egmont*), schițînd pe loc momentele care ar fi trebuit să-și găsească tălmăcirea muzicală. Și apoi celebrul răspuns dat de Beethoven lui Schindler cînd acesta l-a întrebat ce a vrut să spună în sonatele op. 31 nr. 2 și op. 57 *(Appassionata)* : „Citește *Furtuna* lui Shakespeare", — răspuns care a pus în derută pe mulți critici, înclinați să vadă în aceste cuvinte indicația unui program ascuns. În realitate, aceste sonate, și în special *Appassionata*, prelua din *Furtuna* doar ideea generală a luptei omului cu stihiile dezlănțuite, redînd-o într-un mod specific muzical, fără asemănări de detaliu cu piesa dar reconstituind minunat atmosfera shakespeariană.

Beethoven își însușise atît de intim lumea *Furtunii*, încît pe tînărul Gerhard Breuning, care venea să-i îndulcească singurătatea anilor de pe urmă, îl numea Ariel al meu (ceea ce ne face să presupunem că el se identifica cu Prospero). Indiscutabil, din vag și spontan, procesul shakespearizării muzicii devenea din ce în ce mai conștient.

Regretăm desigur că Beethoven nu a ajuns să pună pe muzică *Macbeth* sau vreun altul din subiectele dramaturgului englez. Ceea ce nu trebuie să ne împiedice a vedea uriașul său aport în călăuzirea muzicii spre idealul estetic care se desprindea din opera lui Shakespeare : o artă fremătătoare, patetică și veridică, o artă capabilă să sugereze sensul enigmatic al existenței umane și neliniștile intelectuale iscate de el. Înrîurit de spiritul shakespearian prin ceea ce acesta aducea nou ca viziune a vieții și artei, Beethoven înarma muzica cu acele mijloace care o făceau aptă să abordeze pieptiș problemele din *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo și Julietta*, pînă la începutul secolului XIX ocolite de compozitori. Pentru Romain Rolland îmbibarea gîndirii beethoveniene de spirit shakespearian este o realitate atît de indiscutabilă, încît el consideră posibil ca prin imaginile dramatice să explice structurile cărora nu li se poate găsi justificarea pe plan pur muzical. Polemizînd cu cei ce nu găseau o logică în înlănțuirea introducerii instrumentale (conținînd temele mișcărilor precedente și melodia de imn a vastei construcții vocal-simfonice cre va urma cu „oda bucuriei" din finalul Simfoniei a IX-a, Romain Rolland compara construcția beethoveniană cu celebra scenă mută a comedianților din *Hamlet* care amintește trecutul și totodată anticipează și declanșează deznodămîntul tragediei. „La fel se succed în finalul simfoniei, spune Romain Rolland, pantomima instrumentală și tragedia cîntată. Avem toate motivele să credem că acest procedeu răspunde unui instinct profund și elementar al acestui joc de somnambul cu ochii deschiși care

se numește Teatru. Imaginea se formează mai întîi din norii groși care fumegă din abisul inconștientului, trece plutind prin cîmpul viziunii, enigmatică și fără cuvinte. Acest mutism și această enigmă amăgesc spiritul, care împrumută imaginii propria sa muncă de construcție, — tot așa ca și în marele film mut a cărui putere de evocare se dubla cu tot ce îi adăuga libera interpretare a fiecărui spectator. Cînd această muncă interioară s-a terminat, iată că filmul începe să vorbească. Nu încercăm nici un șoc, nici o surpriză : ne așteptam. Ne spune răspicat ceea ce filmul mut doar ne șoptise. Este ca și cum, trezindu-ne din somn, am vedea și auzi ceea ce am visat. Sau, mai exact, alunecăm spre profunzimile visului, unde nu-ți mai dai seama că visezi : visul a devenit realitate. Așa se explică strania eroare de logică — *der logische Lapsus,* cum zice Schenker — care există în logica visului — în virtutea căreia primul recitativ cîntat ne anunță «sunete mai plăcute și pline de bucurie», deja cunoscute nouă din filmul mut. Nu ne trece deloc prin minte să ne mirăm. Dimpotrivă ! Căpătăm confirmarea a ceea ce presimțisem obscur. Figura care revine ne este familiară. Dar cum spune tot Hamlet, poate că demonul, abuzînd de slăbiciunea mea, vrea să mă înșele... Doresc să am dovezi mai directe. Îi aud vocea. Umbra s-a făcut om. Îmi vorbește. O ating. Nu m-am înșelat, deci !..."

IV

Fructul se pîrguise și stătea gata să cadă. Muzica își extinsese imperiul asupra domeniilor spirituale pe care preclasicismul și clasicismul le evitau, acele domenii care, deși numai întrezărite de Beethoven, iritau sensibilitatea olimpicului Goethe. „Este foarte mare, este cu totul nebunesc. Ți-e teamă să nu se dărîme casa" — spusese el despre Simfonia V. Era vuietul shakespearian atît de

supărător celor cu receptivitatea încătușată de normele clasice.

Implicit, muzica își cucerește mijloace noi, capabile să transmită un asemenea mesaj : se constituise orchestra, și de la Bach la Beethoven ea căpătase deja o anvergură impresionantă, cu o pondere fără precedent a alămurilor, percuției ; se amplificase armonia, această dimensiune a limbajului muzical grație căreia expresia dobîndește tensiune, acuitate, miez ; se cristalizase tehnica dezvoltării simfonice, cu capacitatea ei de a evoca pur instrumental ciocnirile și devenirea dialectică a ideilor, procesele reflexive adînci ale gîndirii. Acumulare ce avea să împingă muzica spre abordarea subiectelor shakespeariene. Din prezență misterioasă care acționa din adîncuri nevăzute asupra dezvoltării muzicii, ca un transcendent *spiritus rector,* Shakespeare devine pentru compozitori sursa cea mai îmbietoare de inspirație. Rezerva preclasicilor și clasicilor se spulberase, șovăielile lui Mozart și Beethoven fac loc gestului hotărît. Compozitorul nu mai stă pe gînduri dacă să abordeze sau nu subiectul shakespearian, ci se îndreaptă spre el cu însetare ca spre lumea după care muzica tînjise în taină de secole. Nu tocmai acesta era terenul pe care putea muzica să-și realizeze cu maximă plenitudine specificul ei de mesageră a sufletului ? — așa pun problema romanticii. Și iată-l pe Berlioz, nerăbdător, cum spunea el însuși, „să introducă în arta muzicii geniul și vigoarea lui Shakespeare", deschizînd ofensiva. Va înfrunta sumbra și sublima tragedie a celor doi îndrăgostiți din Verona : „*Romeo* din Shakespeare ! Doamne ! Ce subiect ! Totul pare predestinat pentru muzică !... Strălucitorul bal din casa Capuleților... Turbatele încăierări de pe străzile Veronei... Inegalabila scenă nocturnă de lîngă balconul Juliettei : doi îndrăgostiți vorbesc în șoaptă despre o dragoste caldă, dulce și pură ca razele stelelor... Picantele bufonade ale veselului Mercuzio... Apoi îngrozitoarea catastrofă... Suspinele pasiunii transformate în horcăiturile morții și, în

sfîrşit, jurămîntul solemn al celor două familii învrăjbite — rostit deasupra nefericiţilor copii — jurămînt care pune capăt vrajbei ce a făcut să curgă atîta sînge şi atîtea lacrimi..."

Înrădăcinîndu-se în muzică, tema shakespeariană va da un nou imbold dezvoltării formelor acesteia în direcţia inaugurată prin ceea ce aduceau inedit sau chiar revoluţionar un Mozart din ultima perioadă, un Beethoven. Începe etapa intensivă a shakespearizării muzicii, pe parcursul căreia această artă îşi va schimba înfăţişarea cu o iuţeală vertiginoasă. De altfel, de la primul pas tocmai sub acest semn se făcuse abordarea subiectelor marelui dramaturg. *Romeo şi Julietta* de Berlioz era o „simfonie dramatică" cu cor, solişti şi prolog cu recitative rostite de cor — o formă ce nu semăna nici cu simfonia clasică, nici cu oratoriul, ceva nemaiauzit pentru ambianţa muzicală a vremii. O ascultăm azi delectîndu-ne dar la apariţia ei această noutate formală consterna şi nemulţumea, atrăgîndu-şi (cum avea să se întîmple totdeauna cu inovaţiile substanţiale în expresie) reproşul lipsei de logică. Cît de neobişnuit trebuie să fi sunat ea dacă un muzician atît de înainte-văzător şi liberal ca Balakirev (la rîndul său autor al unei uverturi pentru *Regele Lear*) putea spune: „*Romeo* este mai curînd o bufonadă decît o simfonie. Conţine, e drept, un minunat *Scherzo féerique* şi alte cîteva lucruri bune, dar în general e ceva inform pînă la ridicol" — îi scrie el lui Stasov în 1861.

Şi acum începe o istorie lungă şi întortocheată, a cărei depănare nu intră în intenţiile noastre. Rînduri-rînduri, pe care scurgerea deceniilor le îngroşa, compozitorii au pornit la asaltul fortăreţei shakespeariene. Multe, poate cele mai multe din compoziţiile inspirate de Shakespeare nu s-au menţinut în repertoriu, dar, în ansamblul ei, această masivă şi susţinută orientare spre subiectele dramaturgului englez a jucat un rol esenţial în lărgirea expresivităţii muzicii. Ea obligă la căutarea formelor

care să sugereze cu maximă elocvenţă imaginile fantastice, groteşti, macabre, cu a căror evocare compozitorul nu-şi prea deprinsese în trecut condeiul. Dacă recunoaştem năzuinţei spre inovaţie calitatea de propulsor al dezvoltării muzicii va trebui să constatăm că inspiraţia shakespeariană a alimentat mai substanţial poate decît multe alte filoane, această năzuinţă. Tipică este, în această privinţă, evoluţia lui Verdi faţă de subiectul shakespearian : avem toate motivele să presupunem că acest extrem de lucid (contrar unor aparenţe) creator n-a abordat pînă după vîrsta de 70 de ani decît o singură dată un subiect din Shakespeare, deoarece simţea că mijloacele sale, foarte tributare convenţionalismului, sentimentalismului şi grandilocvenţei stilului italian de operă, nu prea răspundeau cerinţelor unei asemenea tematici (mult mai mult i se potriveau subiectele schilleriene, hugoliene, la care de altfel a recurs în repetate rînduri). O dovadă este refacerea radicală căreia i-a supus opera *Macbeth* după 18 ani de la compunere, pentru a înlătura, în limitele posibilului, retorismele stilului său mai vechi, deşi a reveni asupra unei partituri nu prea intra în obiceiul maestrului. Dar şi mai semnificativ este că refacerea lui *Macbeth* marca începutul unei perioade de lungă pauză şi meditaţie : 14 ani Verdi n-a mai compus nici o operă — nu pentru că îi sleise vîna creatoare, cum insinuau criticii maliţioşi ai vremii, ci pentru că îşi dădea seama de necesitatea găsirii unor noi forme, mai veridice, mai maleabile, mai consistente. (Semnificativ însă că manuscrisul asupra căruia se apleca plin de întrebări în această perioadă, neputînd să-l ducă pînă la sfîrşit, şi apoi distrugîndu-l, era un *Rege Lear*.) De abia la 74 de ani îşi încearcă Verdi puterile pe picior de egalitate cu dramaturgia lui Shakespeare. Mai întîi *Othello* apoi *Falstaff* demonstrau capacitatea de regenerare a compozitorului care, la cea mai adîncă bătrîneţe, îşi revizuia şi perfecţiona tehnica componistică pentru a o adecva naturii shakespeariene.

Experienţa lui Verdi mi se pare dublu semnificativă. În primul rînd ea lasă să se înţeleagă că, pentru a exprima convingător tipuri umane ca cele încarnate de un Othello sau un Falstaff, muzica trebuie să arunce zorzoanele şi să se dezobişnuiască de gesturile retorice, să se simplifice şi să se concentreze, ceea ce reprezenta un deziderat valabil pentru arta muzicală în general, în măsura în care aceasta năzuia spre adevăr, spre esenţializare ; bătrînul maestru intuia cu uimitoare perspicacitate drumul pe care urma s-o apuce muzica veacului al XX-lea şi care avea să permită reluarea temei shakespeariene la un nivel superior de autenticitate. În al doilea rînd, Verdi arunca un imens semn de întrebare asupra tendinţei — atît de caracteristică întregului romantism — de a-l interpreta muzical pe Shakespeare cu patos dezlănţuit şi lirism exaltat, spectaculozitate sonoră şi torente nesfîrşite de melodii. Experienţa verdiană, şi cu atît mai mult prelungirea ei modernă, făceau ca un *Hamlet* de Liszt sau un *Romeo şi Julietta* de Ceaikovski să apară într-o nouă lumină, o lumină care scotea la iveală laturi discutabile, şi nu numai ale muzicii de inspiraţie shakespeariană, dar ale muzicii romantice în general. Ca să nu mai vorbim despre lucrări de tipul *Hamlet* al lui Ambroise Thomas sau *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai, compuse mai degrabă sub înrîurirea salonului şi operetei decît a adevăratului spirit shakespearian. Neobişnuita luciditate critică a lui Verdi mergea pînă acolo încît extindea caracterul discutabil al romantismului asupra propriei sale creaţii : „Născut sărac într-un sat de săraci, nu am avut cum să primesc vreo instrucţiune. Am căpătat o jalnică spinetă şi după puţină vreme am început să scriu note... Note după note... nimic în afară de note... Iată totul. Cel mai rău este însă că astăzi, ajuns la 82 de ani, mă îndoiesc tare că aceste note ar avea vreo valoare".

Oricît ar fi fost de discutabilă creaţia compozitorilor înrîuriţi de geniul lui Shakespeare, indiscutabil este că

această înrîurire a fost extrem de rodnică pentru expresivitatea muzicii, îmbogățind-o cu modalități care i s-au integrat definitiv, confundîndu-se pentru mulți chiar cu specificul ei. Dominată pînă în secolul al XVII-lea de ideea divertismentului, muzica este treptat cucerită de principiul construcției dramaturgice, în virtutea căruia, discursul muzical se desfășoară evocînd ciocnirile personajelor, acțiunea, scenele și actele, deznodămîntul unei opere dramatice ; și nu numai în lucrările cu text dar și în cele din domeniul așa-zisei muzici pure : pentru viziunea lor shakespeariană simfoniile lui Mahler au fost definite ca un grandios „theatrum mundi". Ca un corolar, își face drum în muzică patosul tragic, doar vag întrezărit în arta prebeethoveniană, al cărei conținut gravita în jurul viziunii echilibrate a vieții (chiar atunci cînd textul evoca evenimente sumbre). Secole de-a rîndul identificată (inclusiv de Shakespeare) cu expresia frumosului din realitate, muzica s-a văzut treptat populată cu imagini ale coșmarului, grotescului, inumanului, devenind cu alte cuvinte capabilă să exprime nu numai frumosul dar și urîtul existenței (spre profunda nemulțumire a partizanilor stilului elevat !), iar această extindere a sferei expresive a fost legată de mari inovații în toate sectoarele limbajului muzical : au apărut noi agregate armonice, din ce în ce mai explozive, tonalitatea și-a lărgit cadrul pînă la autodesființare, au apărut noi instrumente, iar cele vechi și-au schimbat adesea fundamental funcția, cele cu rol episodic sau secundar ieri (de pildă percuția) ajungînd să ocupe un loc de prim plan. În sfîrșit, undele cristaline ale muzicii au început să fie tulburate de fiorul întrebărilor grave pe care, dacă un Bach sau un Mozart le păstrau mai mult pentru ei, un Beethoven, un Liszt, un Mahler le rostesc răspicat în motive interogative sumbre și crispate.

Trebuie spus că în această fecundare a expresivității muzicale spiritul shakespearian a fost secondat de doi

factori cu care şi-a împletit acţiunea. Era plin de tîlc faptul că Berlioz, acest promotor al romantismului, compunea alături de *Romeo şi Julietta* o *Damnaţiune a lui Faust* şi un *Harold în Italia :* el prefigura rolul important pe care îl vor juca, alături de înrîurirea lui Shakespeare, motivul *faustian* (bineînţeles cu reversul său mefistofelic) şi motivul *byronian* (cu cele două ipostaze caracteristice ale sale : Harold şi Manfred. Apelul lui Shakespeare a fost aproape constant însoţit de aceste motive care îşi lăsau adesea amprenta pe felul cum erau înţeleşi un Hamlet sau un Iago. Byronizarea sau mefistofelizarea viziunii shakespeariene este un fenomen cît se poate de frecvent în muzica romantică. Este însă o problemă care nu intră în sfera preocupărilor din acest studiu ; am indicat-o numai pentru a sugera complexitatea procesului, în a cărui evoluţie şi-au spus cuvîntul şi alţi factori. Oricum, influenţa celei shakespeariene a fost hotărîtoare în orientarea muzicii spre un ideal dramatic, filozofic, realist. Într-atît a fost de puternică încît mirajul dramaturgului englez i-a atras chiar şi pe muzicieni ce evoluau spre alt drum decît cel anticipat de estetica sa. I s-a adresat chiar şi neoclasicul şi cerebralul Igor Stravinski, cu ale sale *Trei sonete după Shakespeare*, ba chiar unul din maeştrii jazz-ului, Duke Ellington, autor al unei suite shakespeariene în care lady Macbeth apare sugerată într-un ritm de ragtime...

V

Iată explicaţia insistentei prezenţe a metaforei shakespeariene în comentariile despre muzică : maturizarea limbajului acestei arte s-a făcut sub puternica înrîurire a spiritului operei marelui dramaturg englez şi a eroilor acestuia. Inspiraţia directă din piesele lui Shakespeare nu este decît un aspect — cel mai izbitor — al acestor înrîuriri care s-a exercitat, după cum am văzut, şi într-un

mod mai profund, mai generalizat. Dincolo de cutare sau cutare subiect, viziunea shakespeariană a vieţii este cea care i-a atras şi impulsionat pe compozitori, sugerîndu-le imagini, probleme, structuri care amintesc de Hamlet, Macbeth sau Othello chiar atunci cînd muzica nu descinde nemijlocit din asemenea subiecte. Este însă foarte firesc ca acestea să conducă imaginaţia comentatorului spre prototipul din care descind în linie mai mult sau mai puţin directă. Stilul de a orchestra al lui Şostakovici în Simfonia a VIII-a îl face pe Asafiev să se gîndească la Prospero din *Furtuna* deoarece, ca şi acesta, Şostakovici dispune acum de atît de bogate mijloace de a dezlănţui şi potoli emoţia muzicală încît ar putea să evoce suflul vieţii chiar şi prin sonorităţi aparent foarte reci. Şi nu fără temei : unele din marile simfonii ale lui Şostakovici (IV, V, VIII, X), ne înfăţişează omul în vîltoarea unor mari încercări ale destinului, asupra căruia meditează faustian şi pe care îl înfruntă ca un erou de tragedie. Interesant că Şostakovici e mai shakespearian în simfonii decît atunci cînd se inspiră nemijlocit din teatrul lui Shakespeare, ca de pildă în suita simfonică *Hamlet*, destul de exterioară şi convenţională. O dovadă în plus că înrîurirea lui Shakespeare asupra muzicii este un fenomen cu sferă mult mai largă decît aceea a inspiraţiei directe din piesele lui.

Cît se temea Hegel, contemporanul lui Beethoven (despre care în *Estetica* sa — 1828 — nu suflă nici o vorbă), ca muzica să nu o apuce cumva pe acest drum ! Compoziţiile de structură conflictuală — prin care desigur subînţelege în primul rînd noua şi revoluţionara concepţie beethoveniană — sînt denunţate ca primejdioase pentru viitorul muzicii : „Astfel de contraste explozive care, în fărîmiţarea lor, ne aruncă dintr-o parte într-alta, intră cu atît mai flagrant în conflict cu armonia frumosului, cu cît este mai brutală asocierea elementelor opuse, şi atunci nici nu mai poate fi vorba

despre desfătare, despre întoarcerea principiului lăuntric în sine, în melodie" — spunea el în „Prelegerile" sale de estetică. Compozitorii n-au ascultat însă de avertismentul hegelian și tocmai într-acolo s-au îndreptat. Unii ascultători n-au încetat să considere pînă azi funestă această evoluție post-clasică a muzicii. Nu o dată mi s-a întîmplat să întîlnesc melomani cu un punct de vedere ca acesta al lui Mathias Fischböck, unul din personajele lui Franz Werfel : „Muzica era, cîndva, pură, era îngerul vieții pe pămînt. Vocile își urmau drumul una lîngă alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se rotește într-un sistem. Armonia exista pentru Dumnezeu, mintea omenească nu putea cunoaște decît un fragment din această arhitectură. Pe urmă a venit umanismul și, o dată cu *Eul* imperfect, individul înfumurat, care nu este altceva decît o goană insațiabilă după satisfacții. Vocile, care pierduseră caracterul divin, s-au împrăștiat. În loc să se rotească în ordinea infinită, supraomenească, au degenerat în două sisteme firave : melodia și basul. Asta înseamnă că melodia nu mai era nici un fel de melodie, ci numai o simplă excitație auditivă, un joc fără conținut, niște chiuituri bazate pe intervale comode, în tonalități și genuri bine stabilite, pe placul plebei. În bas a intrat dracul ! El a încetat să mai fie o adevărată voce și s-a transformat într-un sediu al animalicului, al instinctului sexual, al ritmului, deci în adevăratul principiu al răului. La început, oamenii își mărturiseau bucuros, ca scop și cauză a muzicii, satisfacerea unei plăceri. Pe urmă însă, s-a sfîrșit secolul XVIII și cel mai mare dintre belzebuți, Beethoven, a intervenit prompt și a izbutit să transpună în muzică vanitatea, goliciunea, brutalitatea, insuficiența persoanei sale. Obiectul excitației nervoase impudice, dobîndit în felul acesta, a fost botezat «suflet» ! Acum se vinde «suflet» în toate sălile de concert ale lumii, vulgului doritor de satisfacții, substanțe psihice confuze și muzică proastă..."

Shakespeare fusese desigur unul din principalii autori morali ai acestei „pervertiri“ a muzicii. Mai ales datorită lui se învolburaseră liniștitele ape ale clasicismului, dar odată pierdut echilibrul clasic, muzica dobîndea noi virtuți, pe care nu era în stare să le înțeleagă Mathias Fischböck. Personaj de altfel mereu actual, deoarece despre degenerarea muzicii se vociferează de două secole necontenit: sînt fiii, nepoții și strănepoții lui Mathias Fischböck pe care orice rupere a vechiului echilibru (indispensabilă cuceririi unei noi trepte) îi aduce în stare de furioasă indignare.

RECONSTITUIRE LITERARĂ A OPEREI MUZICALE

„Pentru numele lui Dumnezeu, cînd studiaţi opera unui geniu, nu începeţi prin a stinge focul. Căci tocmai focul constituie esenţa geniului."

Romain Rolland

Apropierea luminată, activă, ascendentă a melomanului de esenţa muzicii culminează în opera comentatorului. Dezvăluind sensurile muzicii, comentariul criticului este menit să ajute publicului larg să-şi precizeze impresiile, mai mult sau mai puţin difuze sau pur şi simplu să ia act de existenţa unor valori pe care nu le cunoaşte. Criticul este în fond un meloman care şi-a cultivat la maximum (vorbim desigur la modul ideal) capacitatea de pătrundere muzicală, un ascultător evoluat, care şi-a perfecţionat arta de a înţelege muzica pînă la a face din ea o profesie. Napoleon spunea că orice soldat poartă în raniţă bastonul de mareşal. Parafrazîndu-l, am putea spune că în orice ascultător trăieşte embrionar un critic posibil ; în condiţii de talent şi exerciţiu, acest

embrion se poate dezvolta şi înflori. Ia naştere atunci opera de comentare în care se cristalizează şi se obiectivează frămîntările, căutările, luptele şi victoriile interioare ce alcătuiesc procesul înţelegerii muzicii. Comentariul critic, ca formă superioară a ascultării şi înţelegerii muzicii, dezvăluie cu plenitudine caracterul creator al acestui proces, arta de care este nevoie pentru desluşirea sensurilor muzicii. Intuiţia şi reflecţia melomanului capătă la critic o expresie închegată, materială, valorificabilă pe scară socială.

Comentarea muzicii — operă de creaţie ? s-ar putea întreba unii, nedumeriţi. Face criticul altceva decît să reproducă ceea ce a gîndit compozitorul ? Nu, nu face altceva, am putea răspunde, menirea lui tocmai aceasta este ; dar — aşa cum am văzut din parcurgerea etapelor ascultării — pentru a-şi da seama de ceea ce a gîndit şi a vrut să spună compozitorul, criticul trebuie să fie în stare să conducă şi să susţină un întreg proces de aprofundare, de generalizare. Totodată, într-un mod analog interpretului, el trebuie să recreeze literar lumea spirituală a muzicii comentate, preludiind inspirat muzica compozitorului, transpunîndu-l pe cititor în atmosfera specifică lui Mozart sau Schumann, Schönberg sau Bartók şi înlesnindu-i astfel accesul în universul acestora — sarcină pe care nu oricine o poate îndeplini. Există desigur şi un fel plat, prozaic, descriptiv de a prezenta muzica — poate cel mai răspîndit : „compozitorul exprimă în această parte a simfoniei sentimentul unei bucurii impetuoase. Prima temă, foarte energică, este expusă la corn şi reluată apoi de coarde. După o scurtă tranziţie apare o a doua temă, mai lirică, intonată de oboi ş.a.m.d.“ Programele, articolele din gazete abundă de asemenea dări de seamă incolore care n-au nimic comun cu adevărata menire a comentatorului : aceea de a convinge, însufleţi, lumina pe ascultător, permiţîndu-i să

pătrundă mai adînc spre inima operei, decît ar putea-o face singur. Mai mult chiar : dacă ne gîndim cît de derutantă poate fi adesea o primă audiţie (mai ales cînd interpretarea nu este la înălţime) va trebui să tragem concluzia că unui autentic comentator i se cere să preîntîmpine acest defect printr-o tălmăcire inteligentă şi inspirată, capabilă să contrabalanseze senzaţia de dezorientare a începutului şi să înfrîngă rezistenţa spiritului conservator, existent în fiecare din noi. Comentatorului i se cere aşadar să pledeze cu o elocvenţă pe care, la prima ascultare, compoziţia muzicală (mai ales cea cu sonorităţi puţin obişnuite auzului) nu o poate întotdeauna avea. El nu face placide dări de seamă pe marginea muzicii ci încearcă să croiască drum acesteia în conştiinţa ascultătorului, unde scînteia unui cuvînt plin de miez poate adesea aprinde flacăra înţelegerii. Arta de a evoca sensul muzicii este un factor fără de care pătrunderea capodoperelor ar fi considerabil îngreunată ; alături de compozitor şi interpret, criticul — acest meloman superior cultivat — îşi aduce o contribuţie indispensabilă la desăvîrşirea unui proces unic şi indivizibil : asimilarea muzicii de către cei mulţi, cărora ea le este destinată.

Limitele tehnicismului. Cîţi nu au simţit inhibîndu-li-se dorinţa de a îndrăgi muzica, la lectura unor comentarii de felul acestuia, făcut de muzicologul Jean Chantavoine în jurul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven : „Prima mişcare a Simfoniei a IX-a, *allegro ma non troppo un poco maestoso*, în doi timpi, conţine articulaţiile principale ale tradiţionalei forme de sonată, dar le ascunde sub o cantitate de episoade. Începutul, simplul acord la-mi, pare a ne introduce în tonul lui la, fără a specifica modul ; numai în măsura a şaptesprezecea se stabileşte tonul lui re minor. Între primul motiv şi al doilea (în si bemol major) intervin mai multe

teme secundare ; după apariţia celui de-al doilea motiv, ţîşnesc altele, fără a le putea împerechea, cum se întîmplă în cvartetul în la minor. Prima secţiune — exemplu unic în cele nouă simfonii — nu este repetată şi se termină printr-o unică coda. A doua secţiune se rezolvă urmînd un mers mai clasic ; repriza expoziţiei este foarte modificată : nu mai avem de-a face cu o introducere misterioasă ; în schimb intervin o serie de alteraţii surprinzătoare, pentru a readuce tema a doua la tonică. În sfîrşit, mişcarea se termină printr-o coda lungă de o sută douăzeci de măsuri şi foarte indepedentă, în care apare un nou şi ultim motiv, pentru a conchide prin revenirea celui dintîi, într-un puternic unison."

Hanslick ar fi adăugat desigur : „este adevărat că o astfel de dezmembrare face dintr-un corp însufleţit un schelet şi distruge orice frumuseţe, dar ea nu permite să ia naştere nici o interpretare fantezistă". Mulţi muzicologi consideră într-adevăr că singura modalitate ştiinţifică de a vorbi despre muzică este aceasta a inventarierii mijloacelor ei sonore. Consideraţiile ce depăşesc tehnica fiind după ei de ordinul imaginaţiei, subiectivismului şi neavînd deci nimic comun cu ştiinţa. Un temei există în această părere, căci analiza strict tehnică a operei muzicale, „demontînd lucrarea — cum ar fi spus Debussy — ca pe un ceasornic curios", oferă posibilitatea unei cunoaşteri mai minuţioase a elementelor sonore constitutive şi prin aceasta înlesneşte accesul spre miezul operei. Totodată cunoscînd cu exactitate structura obiectivă a muzicii eşti ferit de pericolul tălmăcirilor arbitrare care iau atît de des naştere din impresiile nebuloase ale ascultătorului cufundat într-o reverie rătăcitoare. Trebuie să ai însă răbdarea necesară suportării atmosferei de uscăciune pedantă care se degajă din asemenea exegeze şi totodată priceperea de a

vedea mai departe decît comentatorul care n-a desluşit decît teme, acorduri, tonalităţi şi modulaţii. În procesul explicării superioare, profesionale a muzicii, o asemenea analiză ocupă locul pe care-l are logica formală în ordinea cunoaşterii raţionale a lumii : dă o imagine exterioară şi statică a fenomenelor, imagine acceptabilă doar ca primă etapă spre o înţelegere a esenţei şi dinamicii lor. Cum se ştie, spre o astfel de înţelegere nu ne poate conduce decît mînuirea măiastră a logicii dialectice.

Serviciile aduse muzicii de comentariul tehnicist, prin analiza obiectivă a elementelor structurale, sînt însă considerabil depăşite de prejudiciile pe care le atrage după sine. Respingînd pe cei ce ar vrea să se apropie de frumuseţile acestei arte, el împiedică realizarea comuniunii dintre compozitori şi marea mulţime a celor cărora li se adresează, iar un asemenea efect atîrnă incomparabil mai greu în balanţă decît folosul adus unei cunoaşteri profesionale a muzicii.

Este departe de a fi o problemă pur formală, pur stilistică, cum s-ar putea crede. Tehnicismul arid nu este numai expresia pătrunderii minuţioase în structura operei dar — revers negativ — şi consecinţa stingerii acelui foc interior despre care Romain Rolland spunea că arde în orice capodoperă. Bisturiul chirurgical al unui critic insensibil poate ucide viaţa ce pîlpîie în adîncurile sunetelor oferind, cum zicea Hanslick, în locul unui corp înfloritor, un schelet neînsufleţit. Viziunea tehnicizată a muzicii, cu toată indiscutabila ei utilitate, ascunde o incapacitate de a înţelege — şi implicit de a reda — sensul uman, viu al acestei arte.

Este posibilă explicarea muzicii? Una din justificările explicării formal-tehnice a muzicii este şi aceea că exprimarea prin cuvinte n-ar fi în stare să redea adecvat trăirile produse în ascultător. Punct de vedere alimentat de opiniile unor mari compozitori care,

obişnuiţi să exprime mai mult prin sunete decît prin cuvinte, nu vedeau posibilă explicarea verbală a conţinutului muzicii (unii considerînd asemenea comentarii ca o profanare sau vulgarizare a muzicii). „Muzica, spunea de pildă Rimski Korsakov, transmite starea sufletească atît de precis şi exact încît uneori, şi chiar adesea, îţi lipsesc cuvintele necesare pentru a descrie şi reda această stare sufletească." Chiar şi unii oameni de litere au privit cu neîncredere posibilităţile cuvîntului de a reda nuanţele psihice, în a căror exprimare muzica este atît de elocventă : Thomas Mann se declara incapabil să caracterizeze tema *Allegro appassionato* din finalul cvartetului op. 132 de Beethoven. „Propriile noastre cuvinte — spunea Huxley — nu sînt adecvate să exprime nici măcar înţelesul altor cuvinte ; şi cu atît mai puţin adecvate să redea sensuri exprimate prin mijloacele muzicii." Impulsionată adesea de străvechea teză a esteticii formaliste, după care muzica n-ar exprima decît relaţii sonore (Philodem, Kant, Hanslick, Stravinski), neîncrederea în posibilităţile definitorii ale cuvîntului a generat cantităţi uriaşe de comentarii anoste, pretins savante. Etalîndu-şi competenţa, autorii lor îşi dezvăluiau lipsa de idei, de imaginaţie, de spirit creator.

Să alăturăm tălmăcirii date în acest spirit de Chantavoine primei părţi a Simfoniei a IX-a analiza pe care i-o făcea, aproape cu un secol în urmă, A. N. Serov. Iată ce-i spuneau lui sunetele : „În plină atmosferă întunecată a primei părţi abia licăresc, ca azurul printre norii de furtună, cele dintîi scînteieri ale unui sentiment luminos — melodia imnului este adusă sub semnul ritmului general al primului *allegro*... Ritmul acestei prime părţi este oarecum în felul unui marş, ritm aspru, războinic, iar sensul ei direct îl constituie lupta întregii omeniri cu sine însăşi, luptă diametral opusă viitoarei şi pasionatei îmbrăţişări, din finalul simfoniei. De la cuvintele lui

Hobbes, *homo hominis lupus*, este o imensă distanță pînă la dulceața evanghelică a cuvintelor lui Schiller : *Seid umschlungen, Millionen*. Această primă introducere epică și întunecoasă ne lasă să întrezărim zilele sîngeroase ale terorii. Împărăția libertății și frăției trebuie să fie cucerită. Toate grozăviile războiului au fost luate ca subtext al acestei prime părți. Fiecare fragment este plin de aceste grozăvii. Aceste pagini întunecoase slujesc ca antipod Eliseului, încă îndepărtat... ele constituie o întruchipare profund filozofică, în sunete muzicale, a paginilor întunecate din istoria omenirii, paginile luptei necurmate a veșnicelor îndoieli, a veșnicei tristeți, a veșnicei dureri, printre care bucuria, fericirea licăresc cu strălucirea efemeră a unui fulger."

Tălmăcire desigur discutabilă și departe de a epuiza semnificațiile muzicii (greșește cel ce crede că definirea verbală a sensului muzicii implică traducerea integrală a acesteia într-un alt limbaj : este vorba numai de sugerarea pregnantă a esenței ei umane) dar indiscutabil mai apropiată de conținutul simfoniei lui Beethoven decît considerațiile de ordin strict formal ale analizei lui Chantavoine. Înfățișînd desfășurarea sonoră ca expresie a unei viziuni asupra existenței, ea ne îngăduie să întrezărim ce a vrut Beethoven să spună oamenilor prin acele combinații de teme, armonii, ritmuri a căror graniță comentariile tehniciste nu îndrăznesc să o treacă. S-ar putea găsi interpretări pe care unii să le socotească și mai apropiate de sufletul muzicii beethoveniene, ca de exemplu analiza făcută de Wagner prin confruntarea fiecăreia din mișcările simfoniei cu cîte o scenă din „Faust" de Goethe. Dar, indiferent de gradul perspicacității lor estetice, asemenea interpretări, adică cele orientate spre mesajul spiritual cuprins în sunete, dovedesc același lucru : cuvîntul nu este neputincios în fața mu-

zicii, el *poate* surprinde şi fixa ceva din lumea ei interioară, iar acest „ceva" va fi cu atît mai substanţial cu cît va fi mai pătrunzătoare inteligenţa comentatorului şi mai elevată viziunea sa estetică. Nu limba se arată a fi săracă ci gîndirea şi imaginaţia celui ce comentează: izvorît dintr-o trăire puternică şi mînuit cu ingeniozitate, cuvîntul comentatorului ne va arăta drumul, sau unul din drumurile care duc spre inima operei. Imaginea cea fidelă a muzicii o dau nu comentariile care-şi propun să-i răsfrîngă structura ca într-o oglindă, expunîndu-i cu impasibilitate componentele tehnice; sensul muzicii îl găsim redat numai acolo unde există o strădanie intensă a comentatorului de a desluşi fizionomia spirituală şi vie a operei, strădanie consumată la o înaltă temperatură a gîndirii şi trăirii. Adevărul nu se oglindeşte în mintea noastră ca arborii în apele lacului pe care îl înconjoară; el trebuie cucerit prin efortul de a merge de la aparenţă la esenţă, în cazul de faţă de la sonoritate spre sens. Iar efortul comentatorului este nu numai raţional dar şi imaginativ, nu numai tehnic dar şi poetic. Fără o astfel de participare care, pe lîngă competenţă, presupune talent, „inspiraţie", măiestrie, opera compozitorului nu va reapare în tălmăcirea criticului ca ceva viu şi original ci — cum ar spune Hanslick — ca un schelet neînsufleţit. Răspunzînd aşadar afirmativ întrebării privitoare la posibilitatea explicării muzicii, trebuie să precizăm că aceasta este posibilă numai în condiţiile unei atitudini creatoare a comentatorului. Preocuparea criticului de a găsi expresia literară cea mai capabilă să sugereze lumea emoţională a compozitorului este însufleţită de un sentiment înrudit cu acea „fecundă iluzie care — cum spunea Cortot — îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei ce-i cere colaborarea".

Imaginea revelatoare. În limbaj tehnicizat şi prozaic vorbesc despre muzică de obicei aceia care,

lipsiţi ei înşişi de flacăra interioară, nu izbutesc să-şi dea seama de formidabila ardore psihică din care se nasc capodoperele. Marii compozitori au privit întotdeauna cu ironie, sau chiar cu dezgust, aceste demonstraţii rebarbative de competenţă. Încercînd în lucrarea sa *Sur l'art et la critique* să definească sensurile muzicii, Georges Bizet spunea : „Am oroare de pedantism şi de falsa erudiţie. Anumiţi critici, de mîna a treia sau a patra, uzează şi abuzează de un jargon aşa-zis tehnic, ininteligibil atît pentru ei cît şi pentru public. Mă voi păzi cu grijă de acest cusur ridicul. Nu veţi găsi deci aici nici un fel de informaţii asupra octavelor, cvintelor, tritonurilor, cvintelor false, disonanţelor, consonanţelor, pregătirilor, rezolvărilor, suspendărilor, răsturnărilor, cadenţelor rupte, întrerupte sau evitate, canoanelor inversate şi altor lucruri drăguţe de acest gen ; pe cei amatori de un asemenea limbaj îi voi trimite la savantele articole ale d-lui L... din care vor afla, printre alte lucruri palpitante, că Nicolo a scris *Rendez-vous burgeois* în contrapunct nerăsturnabil ; că este necesar să asculţi instrumentaţia lui Mendelsohn cu cea mai scrupuloasă grijă, autorul *Visului unei nopţi de vară* tratînd partea celui de-al doilea fagot la fel de melodic cu partea primelor viori etc." Convinşi că un asemenea fel de a evoca muzica ascunde sau denaturează mesajul acesteia, compozitorii au considerat ca adecvat esenţei muzicii comentariul izvorît dintr-o colorată imaginaţie, acel mod de a evoca pe care-l profesează cu atîta măiestrie D-l Croche, celebrul personaj al lui Debussy („travesti" al compozitorului însuşi) : „Îmi solicită dintr-o dată curiozitatea printr-o viziune particulară a muzicii. Vorbea despre o partitură de orchestră ca despre un tablou, neîntrebuinţînd aproape niciodată cuvinte tehnice, ci cuvinte obişnuite, de o eleganţă mată şi puţin uzată, ce păreau să aibă sunetul vechilor medalii. Îmi amintesc de

paralela pe care a făcut-o între orchestra lui Beethoven, reprezentată pentru el printr-o formulă alb şi negru, dînd prin urmare gama aleasă a tonurilor cenuşii, şi aceea a lui Wagner : un fel de mastic multicolor întins aproape uniform şi în care îmi spunea că nu mai poate să distingă sunetul unei viori de acela la unui trombon."

Această preferinţă pentru tălmăcirea metaforică a muzicii este întru totul justficată : o imagine elocventă (şi această elocvenţă depinde de gradul identificării comentatorului cu muzica prezentată) poate spune mai mult despre o compoziţie decît pagini întregi de minuţioasă şi fastidioasă analiză a procedeelor tehnice şi este de natură să înlesnească accesul marelui public spre interiorul spiritual al operei. Întrevezi orizonturi noi, sensuri nebănuite cînd — în celebra analiză făcută de el Simfoniei a IX-a — Romain Rolland compară structura finalului (introducerea instrumentală cu temele mişcărilor precedente şi melodia de imn a vastei construcţii vocal-simfonice care va urma) cu celebra scenă mută a comedianţilor din *Hamlet* care aminteşte trecutul şi totodată anticipă şi declanşează deznodămîntul tragediei.

Evocarea poetică este calea cea mai sigură spre reconstituirea fidelă şi sugestivă a lumii compozitorului. Numai ea ne poate face să simţim ceva din freamătul interior care a generat opera şi să ne transpunem într-o stare prielnică adecvatei înţelegeri a muzicii. Această creaţie a geniului uman care este cuvîntul — pe nedrept acuzat de neputinţă expresivă — poate juca un rol excepţional de mare în clarificarea sensului muzicii, dacă scapără incandescent dintr-o imaginaţie fertilă. Nici vorbă ca imaginea poetică să falsifice semnificaţia reală a muzicii, cum se tem partizanii metodei formale, înclinaţi să considere asemenea tălmăciri ca literaturizare subiectivă şi lipsită de temei real : totul este ca simbolul metaforic să fie înzestrat cu o mare putere de iradiaţie, ne-

cesară punerii în lumină a specificului, generalizator şi universal-uman, al muzicii. Dintotdeauna marii compozitori au simţit în poezia lirică o soră a artei lor şi nicidecum musafirul nepoftit cu care unii critici acriţi o identifică în dorinţa lor de a izola muzica în cercul propriilor ei forme. „Compozitorul, spunea Ceaikovski, îşi revarsă aidoma poetului liric propriul său suflet". Nu este de aceea cît se poate de firesc ca mijloacele poeziei să fie invocate pentru a preciza — cu limpezimea proprie cuvîntului — sensurile acestei arte, pe cît de intensă, pe atît de nedeterminată ? Aducînd un plus de claritate intelectuală ele menţin însă atmosfera de vrajă a muzicii pe care prozaicul pedantism al analizei tehniciste o risipeşte atît de brutal. În timp ce „muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simţirii", „cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic". (Enescu).

Iată suprema — şi cea mai dificilă — încercare pe care trebuie s-o treacă ascultătorul devenit, printr-o ascendentă cultivare, comentator al muzicii : capacitatea de sugestie poetică, prin care va putea re-crea, condensat şi evocator, atmosfera emoţională a operei. Autenticul comentator este deci acela în care cercetătorul lucid este dublat de un artist inspirat. Ironizînd sarcastic pe cei ce vorbesc despre Simfonia a IX-a „într-un limbaj de dare de seamă birocratică", Schumann formula astfel menirea criticului : „Critica superioară este aceea care se dovedeşte în stare să nască în noi aceleaşi impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înţelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesionişti care îşi proptesc scăricica lor de acest colos, încercînd să-l măsoare cu arşinul lor."

Treptele generalizării poetice. În orice imaginaţie pot lua naştere asociaţii literare în jurul muzicii audiate, dar nu toate asociaţiile sînt adecvate sensului obiectiv al operei. Ar dovedi o neînţelegere flagrantă a ceea ce spun sunetele cel care ar comenta cvartetele lui Mozart într-un stil pitoresc, iar rapsodiile lui Liszt într-unul filozofic : Mozart şi-ar pierde dumnezeiescul, iar Liszt ar deveni — fără temei — divin. Explicarea literară a muzicii are valoare obiectivă şi este un mijloc de cunoaştere numai atunci cînd reflectă just gradul de generalizare al operei prezentate, ceea ce presupune o prealabilă şi profundă asimilare a ei de către comentator. Ajungînd să-şi dea seama cu limpezime în ce zonă a spiritualităţii umane se află situat conţinutul muzicii, el va trebui să găsească imaginile cele mai apte să circumscrie sfera ei expresivă.

O operă izvorîtă din contemplarea nemijlocită a peisajului nu numai că permite dar necesită o interpretare colorată, capabilă să sugereze legătura muzicii cu viaţa fremătătoare a naturii, potenţele picturale cuprinse în sunete. De Falla era pe deplin îndreptăţit să evoce în acest stil suita *Iberia* a lui Debussy : „Ecoul satului, sub forma motivului de bază al întregii lucrări *(Sevillana)* parcă flutură în aerul pur sau într-o lumină tremurătoare. Magia îmbătătoare a nopţilor andaluze, vioiciunea mulţimii sărbătoreşti care merge dansînd în sunetele acordurilor vesele ale «bandei» de chitarişti... toate acestea zboară ca o vijelie în văzduh, cînd apropiindu-se, cînd depărtîndu-se, şi imaginaţia noastră mereu trează este fascinată de calităţile viguroase ale acestei muzici încordate şi expresive, cu bogatele ei nuanţe". Muzica însăşi cerea o astfel de tălmăcire.

Un asemenea mod de caracterizare ar apărea însă nepotrivit în cazul unei opere concepute nu pitoresc ci psihologic. Ne putem da seama de această nepotrivire

citind bunăoară comentariul lui Stasov la Sonata în fa minor pentru pian op. 5 de Brahms, compozitor renumit prin consecvența cu care evita programatismul descriptiv, ceea ce nu l-a împiedicat pe comentator să descopere că muzica „evocă extrem de pitoresc și colorat imaginea hoardelor barbare, a puhoaielor de cotropitori sîngeroși din stepele Asiei". Cel care-și amintește intensul și atît de spiritualizatul patetism al acestei muzici cu rădăcini în elanurile schumanniene și nostalgia chopiniană, este neplăcut impresionat de această îngustare ilustrativă a sensului muzicii lui Brahms. Cînd compozitorul urmărește exprimarea unor procese profunde, intime, ale sufletului uman, comentatorul lucid va imprima imaginii un caracter corespunzător. În analiza făcută Simfoniei *Eroica*, Wagner îi previne din capul locului pe cei înclinați să dea muzicii o tălmăcire concret-programatică : „Denumirea de Simfonie eroică poate trezi... involuntar în ascultător dorința de a găsi aici o serie de acțiuni eroice exprimate în imagini muzicale, într-un anumit sens istorico-dramatic. Cel care va căuta să înțeleagă într-un astfel de sens această operă va fi mai întîi pierdut și la urmă decepționat, neputînd să găsească în ea nici un prilej de bucurie artistică." Tălmăcirea fidelă a conținutului unei asemenea muzici este posibilă numai prin interiorizarea stilului, prin psihologizarea evocării poetice. Iată în ce tonuri caracterizează Wagner marșul funebru : „Sunete pătrunzătoare ne fac părtași ai unei trăiri dominate de o profundă durere și înveșmîntată într-un doliu solemn, o melancolie sobră și bărbătească se înalță de la plîns la înduioșare, la amintire, la lacrimi de dragoste, la exaltarea intimă, la exclamația entuziastă. Din durere se naște o forță nouă, care ne umple de un foc sublim ; pentru a alimenta această forță recurgem inconștient la durere ; ne dăruim acesteia pînă la a suspina ; dar aici ne adunăm din nou toate

energiile ; şi pentru a nu fi doborîţi, vrem să suportăm. Nu ne interzicem durerea, dar o suportăm duşi pe valurile puternice ale unei inimi bărbăteşti şi curajoase. Cui i-ar fi posibil să redea prin cuvinte trăirile infinit de variate... care se amestecă aici, de la durere pînă la exaltarea cea mai înaltă, şi de la exaltare pînă la melancolia cea mai duioasă, pînă la cufundarea finală într-o infinită amintire ?“

Nu înseamnă că în asemenea cazuri comentatorului i-ar fi interzisă plăsmuirea unor imagini sugestive, cu contururi plastice. El va veghea însă cu multă circumspecţie asupra puterii generalizatoare a metaforei, pentru ca nu cumva o particularizare excesivă să umbrească caracterul generalizator al muzicii. Romain Rolland este un maestru al imaginii deschizătoare de uriaşe perspective : „În *adagio assai* — spune el referindu-se la acelaşi marş funebru — eroul a murit. Niciodată însă nu a fost atît de viu. Spiritul său stăruie deasupra raclei, purtată de însăşi umanitatea“. Iar pentru a adînci imaginea schiţată, Romain Rolland cere să i se „permită a evoca un vis ce i-a fost povestit : Într-o piaţă din Italia, pe vremea Renaşterii, se scurgea, în sunetele unui marş impunător, un cortegiu funebru. Poporul în doliu păşea în urma catafalcului eroului. Şi cel ce visa vedea mortul. Dar el era totodată şi mort. Era în acelaşi timp şi cel din raclă şi cel ce plutea pe deasupra, între cîntecele mulţimii şi cerul limpede. Această identificare absolută a vizionarului cu viziunea sa, a eroului cîntat cu cîntecul, este, desigur, realizată în *Adagio assai* din Eroica“. Interpretare pe marginea căreia se poate, desigur, discuta, dar care are o virtute incontestabilă : aceea de a nu restrînge semnificaţia muzicii, de a pune în valoare imensa ei capacitate de generalizare. Virtute mai puţin caracteristică interpretării lui Edouard Herriot care îşi propune să recreeze atmosfera beethoveniană descriind

„funeraliile lui Lazare Hoche, comandantul armatelor de pe Lambre et Meuse şi de pe Rin, învingătorul austriecilor la Neuwied şi în burgul Altenkirchen", cu tot ritualul obişnuit la un asemenea prilej : sabia şi decoraţiile purtate pe o pernă, salvele de tun, drapelul Republicii, torţele aprinse, magistraţii şi burghezii aplecaţi cu reculegere etc. Imaginea devine fotografie, vraja muzicii se risipeşte.

Efortul de generalizare al comentatorului trebuie să se intensifice atunci cînd are înaintea sa o muzică al cărei conţinut superior intelectualizat şi lipsit de orice aluzie descriptivă nu permite nici cel mai mic pitoresc în tălmăcire. Este domeniul în care nimic nu e mai uşor decît să cazi în abstracţie pedantă (cum se întîmplă cu atîţia comentatori ai preludiilor şi fugilor lui Bach) şi nimic mai greu decît să păstrezi un discret dar totuşi sensibil fior poetic. Cu supleţe izbuteşte să se strecoare printre această Scillă şi Caribdă, reprezentate de pericolul aridităţii şi trataţia literaturizării, Boris Asafiev în analiza făcută „Clavecinului bine temperat" de Bach. Fondul uman care nu fusese remarcat nici chiar de mulţi cercetători eminenţi, înclinaţi să vadă în această operă o lucrare tehnico-pedagogică, este perspicace sesizat şi adecvat formulat de către comentator ; dar totodată el ne permite să ne dăm seama că poezia acestei muzici, în care nu găseşti nici urmă de sentimentalism sau picturalitate, este de ordinul elanurilor sublime ale cugetului spre culmile marilor adevăruri. „Ce mă impresionează într-atît în «perfecţiunea perfecţiunilor» muzicii din *Woltemperiertes Klavier* a lui Bach ? — se întreabă Asafiev. Oricît de straniu ar fi, trebuie să recunosc că ceea ce uimeşte este corelaţia preludiu-fugă, tocmai în rezolvarea pe care i-a dat-o Bach.

Cîntă preludiul şi vei pătrunde o părticică din viaţa unui om plin de temperament. Pasiune, energie, carac-

ter neclintit, răbufniri ale unor sentimente de gingăşie, un ton emoţional sănătos (viaţa o simţi ca un fruct zemos), meditaţie lirică şi — opus ei — «înfloriturile» fanteziste şi capricioase ale unei minţi îndrăzneţe. Ce «nuanţe ale psihicului» a atins Bach, dînd — anume în preludii — frîu liber «eului» său! Unele din preludii dezvăluie un spirit impresionist (desigur în limitele impuse acestei noţiuni de veacul al XVIII-lea) ca o schiţare fugitivă a perceperii vieţii, schiţare făcută de o mînă sigură şi de un intelect sobru.

Preludiile dau în întregul lor imaginea lui Bach cu toată bogăţia nemărginită a psihicului său, cu măiestria lui de a observa realitatea. Iar alături de fiecare preludiu apare faţa severă a unei forme severe — fuga — simbol al disciplinei spirituale şi al înfrîngerii «zborurilor» emoţionale. Mai acum o clipă dădea frîu liber simţămintelor şi senzaţiilor sale — un om înzestrat, în mod fericit, cu poftă de viaţă — şi iată că deodată voinţa, inima şi intelectul său sînt subordonate normelor raţiunii, simţului datoriei.

Ca rezultat al însuşirii ei «de a fi lipsită de obiect», muzica este aceea care creează forma «fugii» — formă în care se reflectă în mod logic, cu mijloace artistice, principiul libertăţii voinţei ca necesitate înţeleasă. Prin confruntarea «fugii» cu modalitatea improvizatorică a preludiilor, se evidenţiază net două linii ale personalităţii compozitorului: exprimarea liberă a sentimentelor individuale şi tendinţa de a le înfrînge, tendinţă impusă de simţul datoriei şi realizată prin disciplina construcţiei artistice... Etapă cu etapă se desfăşoară imemorabila luptă dintre «aşa vreau» şi «aşa trebuie».

Succesiunile preludiu-fugă se înşiruie în conştiinţa auditorului ca o lege severă, transpusă în imagini. Nu în gîndirea formală, deci nu în însăşi măiestria compunerii stă genialitatea *Clavecinului bine temperat*, ci în

dialogul muzical filozofic al celor 48 de teoreme consacrate ciocnirilor dintre «vreau într-un fel al meu» și «ești dator...»"

Cititorul ne va scuza pentru lungimea extrasului. Ne-am temut ca, trunchindu-l prea mult, să nu slăbim elocvența încercării noastre de a demonstra că adevărata tălmăcire a muzicii, departe de a fi o reproducere pasivă a ceea ce spun sunetele, este și ea o operă creatoare, presupunînd, ca orice creație, gîndire pătrunzătoare, talent, inspirație. Comentatorul se realizează la un nivel superior numai atunci cînd se arată în stare să sesizeze în adîncurile sonorităților freamătul naturii, societății, spiritului uman pe care, reflectîndu-le, muzica le ține ascunse și le dezvăluie doar celui ce a învățat să citească miraculoasa-i carte. Această finețe a sensibilității și înțelegerii sale muzicale merge mînă în mînă cu priceperea de a reda pentru alții, convingător și molipsitor, sensul intuit. Grație unor asemenea comentarii novicele învață ce trebuie să caute în muzică, în diferitele ei genuri, cum să asculte. A ști să vorbești despre o operă muzicală într-un spirit adecvat conținutului ei specific, a ști, cu alte cuvinte, să-ți adaptezi stilul de a comenta și viziunilor de iarmaroc din „Petrușca" dar și elevației filozofice a ultimelor cvartete beethoveniene — iată o măiestrie demnă să fie pusă alături de cea a compozitorului și interpretului.

Diversitatea tălmăcirilor și obiectivitatea conținutului muzicii. Ni se pare foarte firesc ca opera compozitorului să fie reconstituită în chip felurit de interpreții ei (cîntăreți, instrumentiști, dirijori), fiecare răsfrîngînd-o prin prisma personalității sale ; și nu numai că o asemenea diversitate a interpretărilor ni se pare firească, dar vedem în ea o sursă de încîntare estetică, de îmbogățire și aprofundare a imaginii pe care ne-am format-o asupra operei muzicale.

Sînt încă foarte puţini cei ce-şi dau seama că problema se pune — nu s-ar putea altfel! — în termeni identici şi în cazul acestei sui-generis interpretări care este comentarea creatoare a muzicii. Comentatorul reconstituie şi el opera compozitorului trecînd-o prin filtrul Weltanschauungului şi temperamentului său, al culturii sale. În ceea ce spune el despre muzică va fi deci şi ceva din propria sa personalitate. Ar fi eronat să ne închipuim că, lipsind pecetea individualităţii criticului, reconstituirea operei ar avea sorţi mai mulţi de obiectivitate. Ca şi interpretările a căror incapacitate de a spune ceva se camuflează în spatele unei pretinse obiectivităţi, astfel de comentarii nu servesc cu nimic muzicii, ba chiar o secătuiesc de viaţă. Esenţa vie a operei nu poate fi sesizată şi redată decît atunci cînd şi tălmăcitorul vibrează cu maximă amplitudine. La adevărata, superioara obiectivitate (cea care redă sensul intim, nu aparenţele formale ale operei) se poate ajunge numai prin intensa participare a subiectului cercetător. Şi bineînţeles, cu cît personalitatea acestuia va fi mai puternică, şi înţelegerea sa va fi mai departe văzătoare.

Pe unii melomani, aflaţi încă într-un stadiu de înţelegere naivă a muzicii, diversitatea opiniilor formulate în jurul aceluiaşi compozitor sau aceleiaşi opere îi derutează. Ei identifică adevărul cu o anumită părere despre muzică, cea care, prin cutare sau cutare concurs de împrejurări, le-a devenit familiară. Entuziastul scrierilor lui Romain Rolland despre Beethoven, bunăoară, se poate întreba dacă nu cumva greşesc cei ce gîndesc altfel despre opera Titanului decît cercetătorul francez. Pe măsură însă ce descoperă prin proprie experienţă infinitatea universului muzical el îşi dă seama că numai căutînd să asimileze cît mai variate tălmăciri ale unei opere, ale unui stil, poate să se apropie de adevăr (însuşi adevărul, ca noţiune, apărîndu-i acum altfel :

nu rectiliniu şi monocrom ci complex şi cu multe faţete). Străduindu-se să înţeleagă în toată imensa ei profunzime ultima sonată beethoveniană — opus 111, în do minor — melomanul nu se va mărgini la opinia lui Romain Rolland care auzea în ea întrebări generatoare de tumultuoase nelinişti, rezolvate într-o olimpică seninătate ce aminteşte surîsul aproape imobil al lui Buda. Căutînd şi alte tălmăciri, unele din ele îi vor consolida imaginea creată prin lectura lui Romain Rolland, ca de pildă comentariul lui Hans von Bülow care lega concepţia acestei sonate de spiritul contemplativ al filozofiei induse, sau cel al lui Boris Asafiev, care opunea stihiilor viforoase din partea I azurul transparent, ceresc al părţii secunde ; va da însă şi peste tălmăciri ce colorează altfel înţelegerea muzicii beethoveniene. Neremarcînd nimic liniştitor, senin, în atmosfera contemplativă a *Ariettei*, Daniel Lazarus, de pildă, defineşte astfel sonata lui Beethoven : „Am putea spune că auzim în ea strigătele, invectivele, tînguirile eroului captiv într-o lume duşmană, scuturînd cu mînie dar zadarnic multiplele lanţuri care-l cuprind. Acest poem epic, care n-are din sonată decît titlul, se termină într-o resemnare plină de nelinişte". Ultima din cele patru variaţii ale *Ariettei* îi sugerează comentatorului „o lume ascunsă şi tainică, cu transparenţe submarine. Elementele sînt aici brute, coloritul ireal şi violent. O imobilitate scînteietoare înlocuieşte mişcarea. Nimic nu se poate compara cu această variaţie, rămasă pentru mulţi o enigmă şi care, încheind ultima sonată beethoveniană, apare ca o poartă deschisă spre lumi necunoscute..." („Accès à la musique"). Mai pozitivist, comentariul lui I. Kremlev remarcă în finalul sonatei „lirismul luminos — deşi profund melancolic — şi purificat de pasiune al contemplării filozofice ; bazat pe intonaţii ce evocă folclorul şi natura el exprimă — după tumultuoasa primă parte — dorinţa de a evada

din atmosfera înăbuşitoare a lumii care înmormîntase idealurile tinereţii" („Sonatele lui Beethoven"). Şi aşa mai departe.

Pe ascultătorul care şi-a dat seama de infinitatea orizonturilor muzicii, această multitudine a viziunilor privitoare la sonata op. 111 nu-l mai derutează; dimpotrivă, fiecare tălmăcire îi descoperă o zonă necunoscută a spiritualităţii sonatei şi toate împreună îl ajută să devină conştient de vastitatea lumii beethoveniene. Măreţia Titanului constă tocmai în inepuizabila bogăţie de semnificaţii a muzicii sale, însuşire care decide gradul de durabilitate a oricărei creaţii. Cu cît este mai larg locul lăsat participării imaginative a ascultătorului, cu atît mai mari sînt şansele înrădăcinării acelei opere în conştiinţa publicului.

Nu trebuie să credem că, prin existenţa unor tălmăciri deosebite ale uneia şi aceleiaşi opere, muzica se află la discreţia subiectivismului şi arbitrarului. Oricît de diferite ar fi comentariile în jurul sonatei beethoveniene ele sînt totuşi unanime în a recunoaşte o anumită atitudine în faţa vieţii: după dramatice încleştări („vreau să apuc destinul de beregată" — spunea Beethoven) eroul se cufundă în lumea sa interioară unde găseşte mîngîiere, înseninare, fără însă ca ecourile tumultului şi suferinţelor să se fi stins complet. Cîtă vreme acest conţinut general de idei şi sentimente rămîne constant în mai toate interpretările critice, nu se poate vorbi de subiectivism şi arbitrar în înţelegerea muzicii. Ţesute pe acest fond obiectiv, diversitatea asociaţiilor prilejuite de muzică dovedeşte capacitatea acestei arte de a se adapta sensibilităţilor individuale, fiecare din ascultători putînd găsi în muzică ecoul propriei sale experienţe de viaţă şi cultură. Poate că acesta este şi motivul care ne face să simţim muzica atît de apropiată inimii, să vedem în ea un prieten intim care ne cunoaşte dorurile şi elanurile ca nimeni altul şi în a cărui prezenţă ne

desfacem petalele sufletului ca o floare inundată de lumina solară.

Să încercăm a alătura sonatei lui Beethoven asociaţii de acest gen : joc zglobiu de copii, triumf militar, prăbuşire tragică a eroului. Pentru oricine cunoaşte cît de cît lucrarea lui Beethoven, asemenea asociaţii vor apare cu totul străine caracterului sonatei şi cu neputinţă de acceptat : înseamnă că în sonata lui Beethoven există o forţă obiectivă care opune rezistenţă unor anumite interpretări. Este tendinţa sa ideologico-emoţională de bază, invariabilă şi persistentă. Faptul că sonata poate trezi imagini, reprezentări felurite în conştiinţa ascultătorilor nu înseamnă nicidecum, aşa cum afirmă Hanslick, că muzica nu ar avea un conţinut emoţional obiectiv, că fiecare din noi poate atribui muzicii un conţinut impus de propria sa imaginaţie. Asociaţiile bogate şi variate pe care muzica le trezeşte în ascultător fac ca această artă să aibă o înrîurire inegalabilă asupra sufletului omenesc, să-l răscolească pînă în adîncuri. Ceea ce nu a sesizat însă niciodată estetica formalistă este faptul că aceste asociaţii şi reprezentări subiective se referă la laturi de importanţă secundară în înţelegerea muzicii — adică la fenomenele lumii materiale în a căror redare muzica nu excelează, ca literatura sau plastica. În ceea ce priveşte ideile şi sentimentele — adică tocmai ceea ce alcătuieşte conţinutul specific, esenţial al muzicii — ele rămîn ca un ax în jurul căruia fantezia ascultătorului poate broda cele mai variate imagini.

Nu orice fel de asociaţii produse în imaginaţia ascultătorului de o anumită operă muzicală pot însă ajuta la o înţelegere justă, la sesizarea esenţei acesteia. Există cazuri cînd diferiţi comentatori, în loc să aprofundeze structura muzicală a operei, sau incapabili s-o facă, se grăbesc să născocească tot felul de plăsmuiri. Ceaikovski ridiculiza asemenea interpretări abstracte în legătură cu simfonia a III-a de Beethoven : „Înflăcăratul *scherzo*, plin de episoade fantastice, au ajuns să-l explice în Ger-

mania și la noi în diferite chipuri și au ajuns pînă la așa curiozități... după care, în amintitul *scherzo,* Beethoven ar fi avut intenția să zugrăvească presiunea unui atac de cavalerie asupra infanteriei inamice".

Cînd nu ajung însă la asemenea vulgarizări ci se bazează pe o analiză tematică științifică, izvorînd deci în mod firesc din conținutul muzicii, asociațiile cu caracter poetic ajută la o mai bună înțelegere a muzicii și adesea chiar la sesizarea esenței sale spirituale. Asociațiile cu caracter poetic se integrează în procesul cunoașterii artistice a esenței fenomenelor. Sesizăm cu alte cuvinte esența unor imagini artistice prin intermediul altor imagini artistice.

Specificul unei astfel de cunoașteri artistice în cadrul muzicii constă însă în aceea că ea nu se poate separa de cunoașterea științifică, bazată pe examenul prealabil aprofundat al structurii muzicale.



CUPRINSUL

De acelaşi autor :

MUZICA, ARTĂ GREU DE ÎNŢELES ?
Editura muzicală, 1960, ed. II, 1963.

GEORGE ENESCU — viaţa.
Editura tineretului, 1963.

GEORGE ENESCU — mesajul, estetica.
Editura muzicală, 1962.

GUSTAV MAHLER sau cum exprimă muzica idei.
Editura muzicală, 1964.

OMUL MODERN ŞI MUZICA — trilogie.
I Muzica, tema de meditaţie filozofică.
(Idei despre muzică de-a lungul veacurilor. O panoramă comentată.)
Editura ştiinţifică, 1965.
II Sensurile muzicii.
(Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical.)
Editura tineretului, 1965.
III Înnoirile muzicii.
(Mari epoci, curente, stiluri.)
Editura muzicală, 1966.

EU, RICHARD WAGNER...
O autobiografie redactată de George Bălan.
Editura tineretului, 1966.

CAZUL SCHOENBERG (Un geniu rău al muzicii ?)
În curs de apariţie la Editura muzicală.

NOI ŞI CLASICII
sau De la muzică spre „antimuzică".
În curs de apariţie la Editura tineretului.

8,50 lei